


TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA

AESTHETIK

ALS

PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER KUNST.

VON

MAX SCHASLER,

Doctor der Philosophie, Herausgeber der Deutschen Kunstzeitung „Die Dioskuren",
Mitglied der Königlichen Akademie der schönen Künste zu Amsterdam,
z. Z. zweiter Vorsitzender der Philosophischen Gesellschaft
zu Berlin.

Erster Theil: Grundlegung.

Kritische Geschichte der Aesthetik
von Plato bis auf die Gegenwart.

BERLIN
Nicolaische Verlagsbuchhandlung
(A. Effert & L. Lindtner)
1872.

KRITISCHE

GESCHICHTE DER AESTHETIK.

GRUNDLEGUNG

FÜR DIE

AESTHETIK

ALS PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER KUNST

VON

DR. MAX SCHASLER.

Erste Abtheilung.

Von Plato bis zum 19. Jahrhundert.

BERLIN

Nicolaische Verlagsbuchhandlung

(A. Effert & L. Lindtner)

1872.

An Karl Rosenkranz.

Sie waren mein erster und — im Verein mit den beiden Heroen des Gedankens, die unser Aller Lehrer waren: Aristoteles und Hegel — auch mein letzter Lehrer in der Philosophie: gestatten Sie mir daher, Ihnen dies erste und vermuthlich auch letzte gröſsere Werk, die Frucht meiner philosophischen Studien während der letzten zwanzig Jahre, als Zeichen meines Dankes darzubringen für die tiefe und nachhaltige Anregung, die sie zuerst meinem nach der Erkenntniſs des Wesens der Dinge verlangenden Geiste gewährten, da ich vor nunmehr einem Vierteljahrhundert als Ihr Schüler in dem Hörsaale der Albertina Ihren beredten und gedankentiefen Worten lauschte. Zwar das äuſserliche Band, was damals den Schüler mit dem Lehrer verknüpfte, wurde durch das Leben, dessen sondernder Wirkung sich Niemand entziehen kann, gelockert: eine miſsverständliche Hoffnung auf Verwirklichung der geschichtlichen Ideale der Menschheit — eine Hoffnung, die, wie ich jetzt wohl erkenne, an den felsenstarren Widersprüchen der realen Zeitmächte gegen die idealen Zukunftsträume scheitern muſste — hatte mich in Konflikte nicht nur mit der äuſseren Welt, sondern auch mit meiner eigenen inneren verwickelt, über welche zu siegen ich wenigstens nach

der ersten Seite hin längst aufgegeben. So blieb mir in dem harten Kampfe mit der materiellen Misere des Lebens, deren Wogendrang so manchen tapfern Geist verschlungen oder doch weitab an unwirthliche Ufer verschlagen, nur die Liebe zur Philosophie der rettende Pharus, welcher mich durch die Brandung in den Hafen eines auf sich selbst angewiesenen ruhigen Strebens leitete.

Dennoch würde das Gefühl des Dankes allein mich kaum dazu berechtigen, Ihnen dies Werk zu widmen, wenn mich nicht noch andere wichtigere Gründe dazu bewegten. Hauptsächlich zwei, die Form nicht minder wie den Inhalt der Wissenschaft betreffende Momente Ihres philosophischen Standpunkts sind es, in Hinsicht deren ich Ihnen meine tiefste Sympathie und Bewunderung zu erkennen zu geben wünsche: nämlich einmal, was den Inhalt betrifft, die so seltene ursprüngliche Kraft des aller konkreten Spekulation voraufgehenden und diese selbst erst wahrhaft erfüllenden intuitiven Erkennens der objektiven Wesenheit aller Dinge, sodann, rücksichtlich der Form, die von jeder abstrakten Schematik freie Dialektik der Gedankenbewegung, welche ich, ohne bei Ihnen deshalb Mifsdeutung zu fürchten, als eine edle Popularität der philosophischen Darstellung bezeichnen möchte.

Im Grunde sind beide Momente identisch, oder doch eins ohne das andere nicht denkbar. Denn wenn jene gleichsam prophetische Unmittelbarkeit der gedanklichen Intuition allein die Freiheit von den Fesseln einer blos äufserlichen Systematik gewährt, so läfst diese Freiheit wieder dem Geiste den nöthigen Spielraum, um sich in den lebendigen, dem intuitiven Erkennen entgegensprudelnden Quell des inneren Wesens der Dinge zu tauchen, dessen „gesundbadende" Taufe allem philosophischen Denken erst die wahre Geistesweihe verleiht. In dem Mangel oder der Unzulänglichkeit dieser angebornen philosophischen Qualität — einer Naturanlage, wie es die des gebornen Dichters, Musikers, Malers ist — scheint mir vornehmlich der Grund für die, bei allem Reichthum an Details und bei aller Fülle sinniger und feiner Bemerkungen über das Schöne und seine Gestaltungsformen, doch nicht zu verkennende Mangelhaftigkeit der bisherigen ästhetischen Systeme gesucht werden zu müssen; eine Mangelhaftigkeit, die sich namentlich in der Vorliebe für gewisse Begriffsgruppen, ja sogar für eine gewisse Gruppirungsweise der Begriffe offenbart. Dafs durch solche Voreingenommenheit der Gedanke aus der natürlichen Bewegung herausgerissen und gleichsam auf dem

Prokrustesbette abstrakter Systematisirung in künstliche und seiner inneren Natur widerstrebende Formen gebracht wird, ist erklärlich. Solche Philosophie, welche für den durch das Denken aus der dunkeln Tiefe des Wesens zu Tage zu fördernden begrifflichen Rohstoff, behufs seiner Ausprägung in Gedankenmünze, den Prägestempel fertig und bereit hält, geht von dem Irrthum aus, dafs sie mit der sprachlichen Bezeichnung für einen Begriff auch diesen selber nicht nur schon besitze, sondern auch ausgedrückt habe, während durch die Sprache immer nur ein der Idee mehr oder weniger analoges, sich ihr nur in weiterem oder geringerem Abstande annäherndes Symbol und folglich Surrogat des Begriffs gegeben wird. Die Kluft zwischen diesen beiden Elementen: zwischen Gedanke und Satz, zwischen Begriff und Wort, ist sowohl seitens des denkenden Philosophen selbst wie seitens des Lesers nur durch jenes intuitive Erkennen, durch jene das Medium des Worts gleich einem Lichtstrahl durchbrechende Unmittelbarkeit des geistigen Erfassens des Wesens, wenn auch nicht auszufüllen, so doch zu überbrücken.

Diese flüchtigen Andeutungen über das intuitive Erkennen, die Popularität der Sprache, sowie über die dialektische

Methode werden später des Genaueren zu erörtern sein: Ihnen gegenüber kam es mir nur darauf an, einen Aufschlufs über meinen Standpunkt überhaupt zu geben, welcher, wie ich dankbar anerkenne, an dem Reichthum und der Klarheit Ihres philosophischen Anschauens und Denkens sich genährt und entwickelt hat. Im Besonderen verdanke ich viel Ihrer „Aesthetik des Häfslichen", einem Werke, welches in dem immerhin noch ziemlich dichten Walde der philosophischen Wissenschaft des Schönen neue Wege bahnte und ungeahnte Durchblicke eröffnete; und in dieser Hinsicht kann ich nicht umhin, meine Verwunderung darüber auszudrücken, dafs die Ihnen nachfolgenden Bearbeiter der Aesthetik zum Schaden ihrer eigenen Systeme sich das von Ihnen in seinem ganzen Begriffsreichthume aufgedeckte Schattenreich des Schönen so wenig zu Nutze gemacht haben.

Die konsequente Einführung des Häfslichen, als des dem abstrakten Schönen immanenten negativen Moments der Schönheit, in das ästhetische System ist einer der, wie ich mir einbilde, neuen Gesichtspunkte, welche meine Aesthetik gegen die meiner Vorgänger unterscheidet; und dafs mir dies möglich war, verdanke ich hauptsächlich Ihrer trefflichen

Vorarbeit. Wenn ich in einzelnen Weisen der Auffassung der Sonderbegriffe mich von Ihnen zu entfernen wagte, so bin ich mir doch bewufst, in der Grundanschauung sowohl wie in den wesentlichen Gliederungen dieser interessanten Begriffsphäre mit Ihnen völlig zusammenzustimmen. Nehmen Sie also auch für die Beihülfe, welche Sie mir durch diese wahrhafte Urbarmachung und Anpflanzung eines bis dahin in wüster Verworrenheit brach gelegenen Feldes gewährt haben, meinen aufrichtigsten Dank.

Und mit diesem Dank lege ich denn mein Buch vertrauensvoll in Ihre Hand, damit die Bitte verbindend, es freundlich aufzunehmen und die mannigfachen Unvollkommenheiten desselben, welche Niemand besser kennt als ich, im Hinblick auf die ehrliche und ernste Hingabe an die Sache, der ich mich gewidmet, wohlwollend zu beurtheilen.

Berlin am 1. Pfingstfeiertage 1869.

Max Schasler.

Vorwort.

Es könnte, im Hinblick auf die gediegenen Bearbeitungen, welche die Aesthetik als philosophische Wissenschaft des Schönen und der Kunst erfahren hat, namentlich im Hinblick auf deren umfassendste und rücksichtlich des stofflichen Details reichhaltigste von F. J. Vischer, wohl zweifelhaft erscheinen, ob jetzt schon, wenn überhaupt ein Bedürfniſs für eine neue Bearbeitung dieser Wissenschaft vorhanden sei; abgesehen davon, ob — selbst ein solches Bedürfniſs vorausgesetzt — der Verfasser des vorliegenden Versuchs der geeignete Mann dazu sei, ein solches Wagstück zu unternehmen.

Was zwar die philosophische Befähigung, sowie die nöthige Sachkenntniſs des Verfassers betrifft, so hat er sich nach dieser Seite hin durch das Werk selbst nach Form und Inhalt zu legitimiren, aber auch auf die Frage, ob hinreichend gewichtige **objektive** Gründe zur Rechtfertigung solches Unternehmens vorhanden seien, kann strenggenommen nur das Werk selbst und zwar im Besonderen die den wesentlichen Inhalt der *Grundlegung* bildende **kritische Geschichte der Aesthetik** ausführliche Antwort geben. Wenn er trotzdem das Bedürfniſs fühlt, schon hier einige von den Punkten anzuführen, welche ihn wesentlich zu dem Versuch bestimmten, ein neues System der Aesthetik zu begründen, so ist im Voraus zu bemerken, daſs hier nur allgemeine Andeutungen gegeben werden können, geeignet, zugleich den Leser über die Stellung zu orientiren, welche der Verfasser zu dieser Frage überhaupt einnimmt.

Was vor Allem in den bisherigen Systemen der Aesthetik auffällt, ist eine gewisse Fremdheit der Verfasser hinsichtlich des inneren sowohl wie äuſseren Lebens der Kunst und besonders der Künstler. Wer nicht gleichsam durch äuſserlichen Beruf genöthigt ist, sich in dieses Leben selber hineinzuleben, sondern sich mit der Kunst und den Künstlern nur zeitweise und gelegentlich befaſst, dem kann das tiefere Verständniſs dieses Gebietes nicht in dem Maaſse aufgehen, als wer sich viele Jahre ausschlieſslich damit be-

schäftigte. Es sind nun fast zwanzig Jahre, daſs sich der Verfasser zuerst in Leipzig durch Gründung der *Allgemeinen Deutschen Kunstzeitung*, sodann in Berlin durch Gründung der *Dioskuren*, auſser mit der Philosophie überhaupt, ausschlieſslich mit der praktischen Kunstkritik und dem Studium der Kunstgeschichte beschäftigt und dabei erkannt hat, von welcher Wichtigkeit eine solche dauernde, durch nichts abgelenkte Theilnahme an dem Privatleben der Kunst und des Kunstschaffens nicht etwa nur für die intimere Kenntniſs der technischen Seite dieses Schaffens, sondern noch viel mehr für die Erkenntniſs und Würdigung der psychologischen Seite, nämlich für das Studium der besonderen Weise des künstlerischen Anschauens, Empfindens und Gestaltens ist. — Nun fehlt es zwar weder in Deutschland noch anderswo an Leuten, die sich ausschlieſslich mit der Kunst und mit den Künstlern beschäftigen. Aber nur wenige *Kritiker* besitzen, wenn auch wohl richtiges Gefühl und Sachkenntniſs, doch hinreichend philosophische Vorbildung, um ihre ästhetischen Ansichten zu einem in sich abgeschlossenen System der Aesthetik zu gestalten, und die Wenigen, welche solche Vorbildung besitzen, sind allzusehr von den Pflichten der Tagespresse absorbirt, um sich solchem Unternehmen mit der nöthigen Sammlung hinzugeben. Unsre Philosophen von Fach aber haben soviel mit der Metaphysik und solchen philosophischen Disciplinen zu thun, deren stoffliches Detail sie, ohne ihr Arbeitszimmer zu verlassen, ihrer Bibliothek entnehmen können, daſs eine solche praktische Befassung mit dem wirklichen Leben der Kunst und der Künstler in der That kaum von ihnen zu verlangen ist. Daher denn auch bei diesen gelehrten Herren über nichts so wenig wirkliche Kenntniſs vorhanden ist als gerade über die Kunst und die ästhetischen Principien. Endlich giebt es noch eine dritte Klasse von Schriftstellern, die sich mit der Kunst allerdings sehr eingehend beschäftigen, nämlich die Kunsthistoriker; allein von diesen ist am allerwenigsten eine philosophische Betrachtung der Kunst zu erwarten, da sie meist in der Kunstgeschichte, wie man zu sagen pflegt, den Wald vor Bäumen nicht sehen.

Nur Derjenige, welcher die Entstehung eines Kunstwerks von der ersten rohen Skizze durch alle Stufen seiner Entwicklung bis zur Vollendung hin zugleich als psychologischen Prozeſs des künstlerischen Geistes selbst zu verfolgen und in dieser seiner specifischen Genesis zu begreifen vermag, darf sich für befähigt und berufen halten, eine Naturgeschichte der Kunst zu schreiben: eine solche *Naturgeschichte der Kunst* aber glaubt der Verfasser als die nothwendige Voraussetzung und wahrhafte Basis für die konkrete Philosophie des Schönen und der Kunst in dem mannigfaltigen Organismus ihrer gesammten realen Erscheinungs- und Gestaltungsformen betrachten zu müssen. Wenn man von Dem, was die praktische Kunstkritik und die Kunstgeschichte für die Aesthetik geleistet, absieht und seinen Blick auf diejenigen Arbeiten richtet, welche auf dies Gebiet nicht blos einen gelegentlichen Abstecher machen,

sondern es als eigentlichen Gegenstand ihrer Betrachtung behandeln, so erkennt man, dafs aufser einigen wenigen hervorragenden Leistungen, unter denen die Aesthetik von Vischer, namentlich hinsichtlich ihrer stofflichen Vollständigkeit, unstreitig den ersten Rang einnimmt, die meisten andern Arbeiten neueren Datums wenig in's Gewicht fallen.

Als vorläufige objektive Motivirung des vorliegenden Werks mögen einige der hervorstechendsten Uebelstände der Aesthetik der Gegenwart berührt werden, und zwar nach doppelter Seite hin, nämlich nach der der Form und der des Inhalts.

Zunächst, was die Form betrifft, so ist zu sagen, dafs vielleicht auf keinem andern Gebiet der philosophischen Wissenschaften ein solch' krasser und fast unvermittelter Gegensatz der Behandlungs- und Darstellungsweise herrscht wie auf dem Gebiet der Aethetik: auf der einen Seite — dem Anschein nach für die lebendige Anschauung der Künstler und des kunstgebildeten Laienthums berechnet — eine phrasenhafte Schönrednerei ohne tieferen Gehalt und von meist einseitigster Oberflächlichkeit: auf der andern, bei wirklich tiefem Gehalt und substanziellem Reichthum, eine fast abschreckende Schwerfälligkeit der philosophischen Sprachtechnik, welche selbst die einfachsten Dinge zuvor mit dem äufseren Dekorum abstrakter Wissenschaftlichkeit zu umkleiden sich bemüht, um sie so zu sagen hoffähig für den Eintritt in die geheiligten Hallen des Systems zu machen; zwischen beiden dann, als eine Art Uebergang, ein bald mit Schönrednerei bald mit Wissenschaftlichkeit kokettirender Elekticismus, dessen Standpunkt gegen den poetischen Schein der ersten Klasse wie gegen die nüchterne, aber tiefe Vernünftigkeit der zweiten als der des verständigen Reflektirens bezeichnet werden kann. Die über diese drei mangelhaften Weisen hinausliegende wahrhaft konkrete Form des Vortrags, nämlich die ebenso inhaltvolle wie klare Sprache eines (im guten Sinne des Worts) populären Styls der philosophischen Darstellung findet man in der That nirgends seltner als auf dem ästhetischen Gebiet. Näher sind jene unzulänglichen Darstellungsformen in dem ersten Abschnitt der Einleitung, welche sich speciell mit einer *Kritik der allgemeinen ästhetischen Standpunkte* zu beschäftigen hat, zu charakterisiren versucht worden. Jedoch waren die eigentlich wissenschaftlichen Standpunkte dort nur ihrer formalen Bedeutung nach zu bestimmen, während die Principien und die inhaltliche Gliederung der Systeme selbst theils in der *Geschichte der Aesthetik*, theils in den *Kritischen Anhängen* innerhalb des Systems selbst ihre Würdigung finden werden.

Was im Allgemeinen die Unterschiede in der formalen Darstellung des vorliegenden Werkes gegenüber denen meiner Vorgänger, namentlich den Aesthetiken Weifse's, Hegel's, Vischer's, betrifft, so möchte ich dabei nur zwei Punkte hervorheben, welche von principieller Wichtigkeit sein dürften: einmal die abweichende formale Disposition des Inhalts rücksichtlich der gedank-

lichen Entwicklung, in welcher die Kritik in der Gestalt einer *Kritischen Geschichte der Aesthetik* ein positives Moment der Grundlegung des Systems selbst bildet, und zweitens die Popularität des sprachlichen Ausdrucks. Beides steht allerdings wieder in naher Beziehung zur *Methode* (von welcher unten weiter die Rede sein wird), als der konkreten Gestaltung des Stoffs.

Die abweichende Disposition des Stoffs hat sich im Gange der Entwicklung selbst zu erläutern und zu rechtfertigen; hier mag nur ganz äufserlich bemerkt sein, dafs der Verfasser zwar darin seinen Vorgängern gefolgt ist, dafs er in der philosophischen Entwicklung der ästhetischen Begriffe, wo eine bestimmte Gedankenreihe zum Abschlufs gebracht ist, den Inhalt derselben in kurze Sätze zusammengefafst, dieselben aber nicht, wie Weifse und Vischer es thun, den eigentlichen Erörterungen vorangestellt hat, so dafs letztere erst als Erklärung und zum Theil als Beweis gelten, sondern denselben hat nachfolgen lassen, so dafs sie hier als blofse *Recapitulationen* der eigentlichen Erörterungen erscheinen. Durch solche Zusammenfassung der letzteren zu einem einfachen Gedankenfacit hofft der Verfasser dem Leser ein besseres Verständnifs nicht nur des Voraufgehenden, sondern auch eine leichtere Orientirung über das weiter Folgende dargeboten zu haben.

Von diesen beiden, den eigentlichen Text bildenden, einander stets ergänzenden und erklärenden Theilen der Darstellung sind nun die etwa erforderlichen kritischen Widerlegungen anderer Ansichten, ebenso wie die kurzen Citate in der Art getrennt, dafs erstere, am Ende jedes Bandes hintereinander folgend, einen besonderen *Kritischen Anhang* bilden, während die Citate und kurzen Noten unter den Text gesetzt wurden. Die eigentliche positive Kritik der ästhetischen Systeme dagegen ist, wie schon bemerkt, als eine zusammenhängende kritische Geschichte der Aesthetik vor dem System, als Moment der *Grundlegung* desselben, behandelt worden. So viel über die allgemeine Anordnung des Werkes.

Hinsichtlich des zweiten Punktes der Popularität des sprachlichen Ausdrucks, glaubt der Verfasser sich an dieser Stelle etwas ausführlicher aussprechen zu sollen. Selbstverständlich ist er nicht gemeint, der konventionellen Vorstellungs- und der oberflächlichen Anschauungsweise des ästhesirenden Laienthums Koncessionen irgend welcher Art machen zu dürfen, sondern der Ansicht, dafs die *Popularität der Sprache* in dem höheren Sinne einer verständlichen Einfachheit der Darstellung, welche, mit Vermeidung des nicht minder konventionell gewordenen Jargon's philosophischer Technologie, das möglichst treue Abbild des Gedankens zu geben sich bestrebt, aufzufassen sei. Näher ist über diese allgemeine Fassung des Begriffs dann dies zu bemerken, dafs die heutzutage an die Wissenschaft in immer dringenderer Weise gestellte Forderung, dafs die Form der wissenschaftlichen Bearbeitung selbst abstrakter Gebiete des Geistes populär sei, zunächst inso-

fern als eine berechtigte anerkannt werden muſs, als sie auf dem gewiſs richtigen Satz von der allgemeinen Befähigung des Menschen zur Erkenntniſs des Wahren beruht. Freilich ist diese allgemeine Befähigung zur Entwicklung zu bringen; solche Entwicklung ist nun überhaupt als Befreiung des Geistes zu fassen. So fordert man auch in den praktischen Gebieten, in der Politik z. B., daſs Alle mitdenken und wissen, was ihnen als Staatsangehörigen nicht blos an Pflichten, sondern auch an Rechten gebühre und was dem Staat als Ganzem, in seiner Beziehung zu anderen Staaten, nützlich und nothwendig sei. In ähnlicher Weise verlangt der gebildete Mensch Antheil haben zu dürfen an den Errungenschaften des wissenschaftlichen Forschens; er beansprucht ein Recht an dem Mitgenuſs des geistigen Lebens. Nach dieser Seite hin enthält nun jene Forderung das Urtheil, daſs die Nothwendigkeit einer *gelehrten* Sprache, welche das Gegentheil von der etwa für das Verständniſs der groſsen Menge berechneten *populären* Sprache sei, auf einem Vorurtheil beruhe; und so nimmt jene Forderung die Wendung, daſs die Wissenschaft, als die gedankliche Erörterung des Wahren, sich an den gebildeten Menschen als solchen in der Form der reinen Nationalsprache zu richten habe.

Nun bedarf allerdings die Wissenschaft, als Forschung, eine Menge sachlicher, technischer, historischer Details, welche zum groſsen Theil in fremden Idiomen, namentlich in den sogenannten klassischen Sprachen des Alterthums, niedergelegt sind, zum andern groſsen Theil in Formeln (wie z. B. bei der Mathematik, Astronomie, Physik u. s. f.) ausgedrückt sind, deren Kenntniſs und Verständniſs eine specifisch-gelehrte Bildung bedingen und voraussetzen. In diesem Falle muſs dann die Gewähr einer als solcher anerkannten Autorität Platz greifen. Allein im Gebiet des reinen Denkens hat dieser technisch-stoffliche Apparat doch nur eine untergeordnete Geltung, oder, wie man sagt, die exakten Wissenschaften haben für die Philosophie nur die Bedeutung von Hülfswissenschaften. Der Philosoph entnimmt der *exakten* oder besser p o s i t i v e n Wissenschaft die als feststehend anerkannten Resultate, welche das letzte Ziel dieser Wissenschaft sind, um sie theils als Ausgangspunkte, theils als Beläge für die konkrete Entwicklung des begrifflich Wahren zu verwenden. So liefert die Naturwissenschaft die Summe ihrer positiven Erfahrungen dem Naturphilosophen zur Ergründung und Bestätigung seiner Erörterung des Wesens der Natur und ihrer Erscheinungen, die Kunstgeschichte die Ergebnisse ihrer historischen Untersuchungen an den Kunstphilosophen zur Ergründung des wahren Wesens der Kunst in ihrer geschichtlichen und begrifflichen Genesis; ähnlich verhält sich die Rechtsphilosophie gegenüber der Kenntniſs positiver Rechtssysteme, die Sprachphilosophie gegenüber der Philologie u. s. w. — Wenn daher allerdings die positiven Wissenschaften einen gelehrten Leser voraussetzen, so daſs ein rein philologisches Werk nur von einem Philologen, ein botanisches, juridisches u. s. f. nur von einem Botaniker, Juristen u. s. f. vollkommen ver-

standen werden kann, so ist doch ein Gleiches nicht mit dem philosophischen der Fall. Der Philosoph, wenn er auch die Resultate der gelehrten Wissenschaften aufnimmt und verwendet, hat sich doch wesentlich an das allgemein-menschliche Begreifen zu wenden; die Ueberzeugung, welche er hervorbringt, mufs eine specifisch-geistige, rein gedankliche sein, und insofern ist die philosophische Sprache, wenn sie auch an sich, da sie sich mit dem reinen Gedanken, nicht mit dem gelehrten Stoff, der denselben umhüllt und oft verhüllt, sondern eben mit dem innersten Kern zu beschäftigen hat, schwieriger ist — denn das reine Denken ist eben das schwerste und höchste, was der Menschengeist vermag —, dennoch nicht nothwendigerweise eine gelehrte Sprache in dem oben angegebenen Sinne.

Die Erfüllung jener Forderung also, die Sprache des Philosophen solle *populär* sein, ist nicht dahin zu verstehen, dafs sie trivial und konventionell sei — im Gegentheil haften diese Eigenschaften viel eher der gelehrten Sprache an; denn es ist hier grofsentheils nur die Fremdartigkeit des stofflichen Details, welche dem Unkundigen imponirt und die Meinung beibringt, als stecke hinter jener materiellen Unverständlichkeit eine ideelle Schwierigkeit des Verständnisses —; vielmehr schliefst die Philosophie gerade ihrem eigensten Wesen nach das Triviale, d. h. jene einseitige Oberflächlichkeit, welche im Festhalten an konventionellen, festgewordenen Vorstellungen beruht, von sich aus. Denn die gedankliche Production besteht eben darin, diese festgewordenen Vorstellungen in Flufs zu bringen, um sie zu höherer Entwicklung zu treiben. Hierin beruht aber andrerseits die aufserordentliche Schwierigkeit der echten Popularität, dafs die sprachlichen Bezeichnungen für tiefer gefafste Begriffe von dem Leser leicht in der alten konventionellen Vorstellungsweise verstanden, d. h. mifsverstanden werden, weil der Inhalt nämlich inzwischen ein anderer, höherer, reinerer geworden ist. Darum mufs ihrerseits die populär-philosophische Sprache an den Leser die Gegenforderung stellen, die vorgefafsten (konventionellen) Weisen des Vorstellens fahren zu lassen und die Worte so zu verstehen, wie sie als Ergebnifs der voraufgehenden philosophischen Erörterung verstanden sein wollen und gedacht sind. Dies ist der Grund, warum der Verfasser der vorliegenden Arbeit nicht, wie Vischer und Weifse, die spekulative Darlegung des Begriffs vorausschickt, sondern vielmehr, an die gegebenen im allgemeinen Bewufstsein vorhandenen, meist konventionellen Vorstellungen anknüpfend, diese in ihrer Einseitigkeit und Unwahrheit einem Selbstzerstörungsprozefs unterwirft, um schliefslich den reinen Gedanken, befreit von den Schlaken der konventionellen Vorstellung, als geläuterten Begriff hervorgehen zu lassen. Nur durch eine solche, von einem gegebenen Punkt des allgemeinen Bewufstseins ausgehende, lükenlose Fortbewegung des Gedankens ist eine wahrhafte philosophische Ueberzeugung, eine konkrete Erkenntnifs der

Wahrheit zu erzielen: und diese Art der Darstellung ist es, was der Verfasser unter Popularität der Sprache versteht[1]).

Namentlich den Künstlern gegenüber, welche der Verfasser bei der Abfassung seines Werkes wesentlich mit im Auge hatte, ist eine solche kritische Sichtung, d. h. Selbstvernichtung der landläufigen Vorstellungsweisen von großer Wichtigkeit. So wird z. B. bei der Erörterung des Begriffs des *Ideals* zunächst die konventionelle Vorstellung von dem Ideal, nämlich, daſs es das gleichsam Vollkommene, das von allen Unterschieden der Besonderheit und Einzelheit freie allgemeine und in sich gleiche Schöne sei, aufgenommen und betrachtet werden, um daran dann die Einseitigkeit und Unwahrheit solcher Vorstellung aufzuzeigen und schlieſslich, von Schritt zu Schritt fortschreitend, nachzuweisen, daſs das Ideal im Gegentheil das durchaus Individuelle, nämlich das von den Zufälligkeiten der Einzelheit gereinigte Charakteristische sei.

Aber die Popularität der Sprache bietet für die Betrachtung noch eine andere Seite dar. Es könnte nämlich trotz Allem der Einwand erhoben werden, daſs eben, weil die philosophisch gefaſsten Begriffe durchaus anderer Art und Bedeutung seien, als die des gewöhnlichen Bewuſstseins, die Philosophie auch ihre besondere Sprache, ihre eigenthümliche Technologie, etwa wie auch die Dichtkunst eine specifische Weise des Ausdrucks, besitzen müsse. Ohne solche feste Technologie sei ein philosophisches System, ja das Philosophiren überhaupt nicht möglich. Wenn aber schon Aristoteles es ausspricht, daſs — um die Parallele durchzuführen — die Poesie keineswegs blos im Metrum bestehe, sondern daſs es auch Poesie ohne Metrum gebe, wie umgekehrt metrische Prosa, so kann man auch in Betreff der philosophischen Sprache behaupten, daſs ihr eigenstes Wesen nicht in einer mit dem technischen Apparat äuſserlich umkleideten Sprache des gewöhnlichen konventionellen Vorstellens bestehe, sondern in Gedanken; d. h. daſs die technische Beherrschung und der gewandte Gebrauch des Apparates ebensowenig den Philosophen mache, wie die Gewandheit im Versificiren und Reimen den Dichter, sondern vielmehr der Inhalt Dessen allein, *was* gesagt wird, die Erkenntniſs und Darstellung dort des Schönen, hier des Wahren. Dieses Wahre nun ist aber so wenig an eine äuſserliche Technologie gebunden — obschon die philosophischen Techniker (um diesen Ausdruck zu brauchen) allerdings die Wahrheit ausschlieſslich in ihren Systemen abgefangen zu haben meinen —, daſs diese feste Typik der sprachlichen Form, sofern sie sich verhärtet und dadurch ihrerseits konventionell wird, für die Wahrheit schlieſslich zu einer wahrhaften Zwangsanstalt sich gestaltet, welche das spekulative Denken an seiner freien Bewegung

---

[1]) Die sonst wohl sogenannten *populären Aesthetiken*, wie z. B. die von Lemcke und ähnlichen Schriftstellern, sind daher nicht eigentlich populär, sondern trivial zu nennen; nicht weil sie von jeder begrifflichen Entwicklung absehen, sondern weil sie durchaus innerhalb der konventionellen Vorstellungsweise bleiben.

hindert und so seines wesentlichen Lebens-Princips, der Freiheit unendlicher Entwicklung, beraubt.

Jean Paul, ein wahrhafter Dichter, obschon er notorisch nicht im Stande war, einen Vers zu Stande zu bringen, äufsert sich über die Sprache als Mittel der philosophischen Darstellung folgendermaafsen: „Der absolute Philosoph eignet sich das Karthago" (des Gedankenreichs), „das er mit seiner unendlich dünn geschnittenen „Haut" (der Begriffsspaltung) „umschnürt, so zu, als bedecke er's „damit"[1]). In der That ein nicht unpassender Vergleich. Denn wenn die Philosophie ihre Gedankenriemen ausspannt, so bezeichnen diese doch nur, gleichsam wie die Strafsen einer Stadt, die allgemeinen Kommunikationswege des begreifenden Erkennens — und davon läuft denn auch noch manch' eine solche Strafse in eine Sackgasse aus, worin der Gedanke sich verrennt und wo er, nachdem er vergeblich einen Ausgang gesucht, wieder umkehren mufs —. Die grofsen, von diesen Gedankenstrafsen ein- und ausgeschlossenen Gebiete, in denen das eigentliche individuelle Leben in ruhiger Verborgenheit sich auslebt, sind nur demjenigen Forscher zugänglich, welcher sich in dieses Leben selber hineinzuleben vermag und durch die daraus gewonnene Unmittelbarkeit des intuitiven Erkennens jenes objektive Leben des sich individualisirenden Geistes aus jener privaten Zurückgezogenheit auf die offene Kommunikationsstrafse herauslocken weifs und es so Theil zu nehmen zwingt an dem allgemeinen Weltverkehr der geistigen Bewegung. Die abstrakte Technik und das methodische Spekuliren *a priori* aber lockt vielleicht einen „Hund „hinter dem Ofen", aber sicherlich nicht das sich scheu in sich selbst zurückziehende Leben des individuellen Geistes aus seiner Verborgenheit hervor.

Wenn wir nun nach der Ursache der Schwierigkeit forschen, welche dem Denken bei dem Eindringen in das Wesen der Dinge sich entgegenstemmt, so möchte dieselbe — von subjektiven Gründen ganz abgesehen — hauptsächlich in einer gewissen Inkongruenz von Wort und Begriff, von Satz und Gedanke zu suchen sein. Diese Inkongruenz verleiht dem Begriff gegenüber dem Wort, dem Gedanken gegenüber dem Satz eine Art proteischer Unfafsbarkeit, wodurch sie selbst da, wo die Sprache sie schon fest gepackt zu haben vermeint, ihr plötzlich wieder sich entwinden, indem sie unerwarteter Weise eine ganz verschiedene Form annehmen. Deckten nämlich die sprachliche und die gedankliche Seite im Wort einander völlig, so wäre es weder möglich, dafs ein Wort eine ganze Reihe verschiedener Bedeutungen haben könnte, noch dafs ein Begriff erst durch eine Summe von Wörtern völlig erschöpft wird[2]).

---

[1]) Vorschule der Aesthetik S. 691. — [2]) Wenn daher Zimmermann irgendwo in seiner Geschichte der Aesthetik sagt, er verlange, dafs jedes Wort nur einen und denselben Begriff enthalte und jeder Begriff nur durch ein Wort ausgedrückt werde, so ist dies ein Verlangen, was ein völliges Verkennen sowohl des Sprachgeistes als der Natur des Begriffs verräth.

Die Sprachen daher, welche sich auf ihren Reichthum aus dem Grunde etwas einbilden, weil sie so viel durch ein Wort zu bezeichnen vermögen, wie die französische, englische u. s. f., beweisen damit immer nur ihre wahrhafte Armuth; aber einen gewissen Grad solcher Armuth gegenüber dem Reichthum der Begriffswelt besitzt jede Sprache[1]). Wir sprechen z. B. von *Geist, Leben, Idee* u. s. f., aber was die Ausdrücke bedeuten oder wie sie im konkreten Fall zu fassen seien, wird durch den bloſsen Wortlaut nicht bezeichnet: die Bedeutung muſs also definirt, d. h. eine bestimmte Bedeutung des allgemeinen Begriffs durch eine Summe von Wortbezeichnungen für das Verständniſs umgrenzt werden. Und schlieſslich, da die Definition ja selber wieder aus Worten besteht, deren jedes einer Definition bedürftig ist, so wird damit eine unendliche Reihe gesetzt, unendlich nämlich in sofern, als ihr Ende schlieſslich in den Anfang zurückläuft, d. h. einen Kreis bildet. Man kann daher Goethe nur beistimmen, wenn er in seiner *Farbenlehre* äuſsert: „Man bedenkt niemals genug, daſs eine Sprache eigentlich nur symbolisch, nur bildlich sei und die Gegenstände" (und Begriffe) „niemals unmittelbar, sondern nur im Wiederschein ausdrücke. Jedoch" — setzt er mit sehr richtigem Takt hinzu —, „wie schwer ist es, das Zeichen nicht an die Stelle der Sache zu setzen, das Wesen immer lebendig vor sich zu haben und es nicht durch das Wort zu tödten"[2]).

Endlich ist auch die Langwierigkeit des sprachlichen Darstellens gegenüber der blitzartigen Schnelligkeit des gedanklich Erlebten in Betracht zu ziehen.

Jenes giebt immer nur die Theile, welche die Einbildungskraft und der logische Verstand mühsam zu einem Ganzen zu verknüpfen sucht, während der konkrete Gedanke schon im Theil das volle Ganze enthält, da er ein lebendiger Organismus ist.

Das Resultat, zu welchem uns diese Bemerkungen über die Forderung: die wissenschaftliche Darstellung solle popu-

1) Vergl. Hamann darüber (S. unten No. 250 gegen den Schluſs und S. 977 Anm.) — 2) Aehnlich äuſsert sich der alte Rhetor des Augusteischen Zeitalters, Dionys von Halicarnaſs, Verfasser des reichhaltigen Werks *Ueber die sprachliche Komposition*, bei Gelegenheit einer Schilderung des Eindrucks, welchen der Redner Lysias gemacht habe, indem er „die Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks für „die genauere Charakteristik Dessen, was gerade das Höchste in der Kunst sei", beklagt. — Die Schwierigkeit liegt nämlich in der scharfen Individualität jedes konkreten Begriffs, der gegenüber das Wort in seiner allgemeinen Bedeutung eben nur, wie Goethe sagt, einen symbolischen Werth besitzt. In ähnlicher Weise ist nichts so schwer als die portraitgemäſse Beschreibung eines Menschen. Gemeinhin muſs man sich auf Allgemeines, z. B. braune Haare, gebogne Nase, dunkle Augen u. s. f., oder auf etwas Zufälliges, wie einen Leberfleck oder eine Narbe an einer gewissen Stelle u. s. f. beschränken, aber wie wenig reicht das hin, um den individuellen Charakter auszudrücken! Man fügt daher noch den allgemeinen Seelenausdruck hinzu, indem man sagt, derselbe sei *sanfter* oder *energischer Art*, von *heiterer* oder *trüber Färbung* u. s. f.; aber auch dies sind lauter Allgemeinheiten, deren jede unendlicher Schattirungen fähig ist: und gerade diese individuellen Schattirungen in ihrem harmonischen Zusammenhange zu einem Totalbilde sind es, welche den individuellen Charakter ausmachen.

lär sein, sowie über die Inkongruenz von Sprechen und Denken geführt, möchte nun dies sein, dafs — nach dem alten tiefbedeutsamen Satz des Protagoras: „Von allen Dingen ist der „Mensch das Maafs“ — alles Philosophiren eine wesentlich anthropologische Bedeutung habe und dafs folglich der wahre Werth eines philosophischen Systems in dem Erfülltsein mit substanziellem Inhalt überhaupt sowie weiterhin in der individuellen Anschauungs- und Denkweise beruhe, in welcher dieser Inhalt vorgebracht wird, keineswegs aber in der vorgeblichen Objektivität einer aprioristischen Methode. Sondern die Methode mufs sich als ein dem Inhalt selbst immmanentes Moment, dieser Inhalt aber als der zur organischen Gliederung und Entfaltung drängende geistige Lebensstoff erweisen; nur so wird die Methode zu einem substanziellen Moment der philosophischen Darstellung selber. So gefafst wird dann aber die Methode ihre überzeugende Kraft auch nicht blos auf den Systematiker von Fach — und vielleicht auf diesen am wenigsten, weil er in seiner Methode oft selber ein Hindernifs des freieren Verständnisses besitzt — sondern auch auf jeden unbefangen anschauenden und denkenden Geist bethätigen.

Wenn hier von *Methode* die Rede ist, so haben wir natürlich zunächst die Vertreter der spekulativen Aesthetik im Sinne, auf deren Methode ihre Gegner vor Allem ihre schärfsten Angriffe zu richten pflegen, Angriffe, denen man indefs eine gewisse Berechtigung, wenigstens nach der Seite hin nicht versagen kann, als in solcher Dialektik der Inkongruenz von Wort und Begriff nicht hinlänglich Rechnung getragen wird. Die daraus folgende Mechanik in der vorgeblichen Selbstbewegung des Begriffs (was eigentlich ein Widerspruch ist, aber auch sein soll) charakterisirt sich vornehmlich dadurch, dafs wenn diese Bewegung eine Richtung nimmt, welche von dem durch den Anfang derselben gesetzten Ziel abzulenken scheint, dann das spekulative Denken des philosophischen Subjekts unruhig sich hin und her wendet, um die verlorne Spur des Begriffs, den abgerissenen Gedankenfaden wiederzuentdecken, und, in der sicheren, auf dem Grunde einer vorgeblich absoluten Nothwendigkeit der Dialektik ruhenden Ueberzeugung, diese Spur über Kurz oder Lang in der vorausgesetzten Richtung anzutreffen, sich selbst nicht scheut, gleich einem kundigen Piloten auf dem Gedankenmeere, zwischen den Untiefen und Klippen der Spekulation so lange sich hindurch zu winden, bis schliefslich dann das richtige Fahrwasser wiedergewonnen scheint[1]).

---

[1]) In ähnlicher Weise äufsert sich Goethe über den auch zuweilen rathlos auf dem Gedankenmeere umhersegelnden Schelling (in seinen Briefen an Schiller): „In „Schelling's Ideen“ (zur Philosophie der Natur) „habe ich wieder etwas gelesen, und „es ist merkwürdig, sich mit ihm zu unterhalten; doch glaube ich zu finden, dafs er „Das, was den Vorstellungsarten, die er in Gang bringen möchte, wider-„spricht, gar bedächtig verschweigt: und was habe ich dann an einer Idee, die „mich nöthigt, meinen Vorrath von Phänomenen zu verkümmern?“

Das Gepräge der Willkür, welches solcher Spekulation anhaftet — wäre es selbst in den meisten Fällen ein nur scheinbares — mufs also nothwendig bei dem Unbefangenen ein Mifstrauen gegen die Zuverlässigkeit der Methode selbst hervorrufen, während doch die Schuld lediglich an dem philosophirenden Subjekt liegt, das, statt die Enden des gerissenen Gedankenfadens am richtigen Punkte zusammenzuschürzen, einen Sprung in's Blaue hinein riskirt, um irgendwo einen neuen Anknüpfungspunkt zu erhaschen. Dies hat nun aber seine besonderen Schwierigkeiten. Denn ein solcher Gedankenfaden besteht aus einer Kette von auf's Engste zusammengesponnenen und in einandergeflochtenen Thatsachen; Thatsachen ideeller Art zwar, aber darum nur um so mehr von organischer Zusammengehörigkeit. Nur die vollständige Kenntnifs des wesenhaften Inhalts einer Sphäre nach allen Verzweigungen und Gliederungen ihres lebendigen Organismus vermag dem Forscher die Macht zu verleihen, diesen Inhalt in seiner Gesammtheit wie in seinem Detail völlig zu beherrschen und gedanklich zu rekonstruiren. Eine einzige Lüke in der Kenntnifs dieses thatsächlichen Gehalts ist genügend, um den ganzen Organismus für den denkenden Geist zu einem Räthsel zu machen, um das er sich vergeblich abmüht, weil er die Lösung gewöhnlich an unrichtiger Stelle sucht. Diese ideelle Thatsächlichkeit beruht aber ihrerseits auf der materiellen — geschichtlichen wie praktischen — Thatsächlichkeit, deren einzelne Glieder zerstreut und in scheinbarer Ordnungslosigkeit, ja nicht selten in verkehrter Ordnung in der Wirklichkeit auftreten.

Als eine natürliche Folge jener mechanisch-methodischen Form der Darstellung kann es denn auch betrachtet werden, dafs das verdienstvolle Werk Vischer's — ganz abgesehen von seinem Inhalt — für den Gebildeten überhaupt, namentlich aber für den Künstler, gleichsam ein Buch mit sieben Siegeln ist: eine Eigenschaft, die zwar von einem gewissen Gesichtspunkt aus als ein Beweis seiner tiefen Inhaltlichkeit und Gelehrsamkeit gelten kann, die aber andrerseits der nicht ungerechtfertigte Vorwurf trifft, dafs diese Gelehrsamkeit oft als ein das Verständnifs nur erschwerender und die entgegenkommende Neigung des Lesers, sich in den Inhalt zu versenken, tödtender Ballast erscheint, welchen man am liebsten ganz über Bord geworfen sehen möchte. Wie es in der Kunst das wesentlichste Kennzeichen des wahren Meisterwerks ist, dafs man ihm die Schwierigkeiten des Hervorbringens, die Qual des Schaffens, sowie den ganzen technischen Apparat des Machens nicht anmerke, sondern dafs es vielmehr den Eindruck mache, als ob seine Hervorbringung einfach und mühelos und gleichsam gar nicht anders denkbar sei: so hat auch der echte Philosoph sein System als ein in sich klares und in seinen Grundzügen übersichtliches Kunstwerk hinzustellen. Wenn man dies eine *Methode* nennen will, so mag es darum sein. Im Grunde aber ist solche *Methode*, objektiv betrachtet, nichts Anderes als jene völlige Klarheit des Systems selbst,

welche dieses als wissenschaftlichen Organismus erscheinen läfst. Alle feinen und sinnigen Bemerkungen über Details, alle interessante Gruppirung der verschiedenen Begriffsinhalte nutzen nichts, wenn darin nicht die gedankliche Nothwendigkeit, als organische Lebendigkeit und lebendiger Organismus des Gesammtgebiets, sich zweifellos dem Bewufstsein offenbart. Der Mangel an objektiver Methode und demzufolge auch an überzeugender Systematik klebt allen unsern bisherigen Aesthetiken mehr oder weniger an. Die abstrakte Dialektik und Einschachtelung von Begriffsdifferenzen der spekulativen Systematiker lockt das Schöne in seiner vollen Wahrheit und in der Nothwendigkeit seiner mannigfaltigen Erscheinungsformen nicht hervor; sondern allein die auf das intuitive Erkennen gegründete objektive Dialektik. Dies intuitive Erkennen ist, um dies hier noch zu bemerken, keineswegs als eine völlig unvermittelte Receptivität, gleichsam als ein im-Schlaf-Empfangen des Inhalts aufzufassen, sondern allerdings ein dem Willen und Bewufstsein unterthäniges, also freies Sich-Versenken in die konkrete Idee, ein Sich-Erfüllen mit dem Inhalt derselben und dann Rückkehr des Geistes in sich. Diese theoretische Intuition hat demnach eine grofse Verwandtschaft mit der praktischen Intuition des Künstlers, deren Resultat ebenfalls ein freies, aber eben darum gesetzmäfsiges Schaffen ist. Wenn daher Vischer in der Vorrede zu seiner Aesthetik (I. V) gegenüber den Kunstfreunden und Künstlern, welche Verständlichkeit verlangen, die abstrakte Spekulation vertheidigt, indem er sagt: „Sie vergessen leicht, dafs der Philosoph zuerst mit „jeder besonderen Erscheinung des Schönen auch die unmittelbare „Frische seiner eignen Liebe zu demselben in der Tiefe (?) zurück„zulassen und sich zu dem farblosen Ueberblick des Gedan„kens in seiner Allgemeinheit erheben mufs“, so ist dagegen zu bemerken, dafs solche geforderte Trennung des intuitiven Erkennens und des sogenannten reinen Denkens in der That entweder auf Selbsttäuschung beruht und dann nur scheinbar ist, oder aber eine Willkürlichkeit enthält, die nothwendigerweise zur Abstraction, d. h. zur Unwahrheit führt. In diesem Eingeständnifs des grofsen Aesthetikers liegt zugleich die ganze Schwäche seines Standpunkts ausgesprochen; denn eben in dieser Trennung der Intuition und des Gedankens liegt die wahre Quelle seiner fundamentalen Irrthümer. Das System geht ihm, dem formalen Philosophen, über Alles; ihm opfert er seine besten Intuitionen, ihm verdankt er seine schlimmsten Fehlschlüsse. Ich möchte hier an ein tiefes Wort Goethe's (aus der Farbenlehre) erinnern: „Man müfste keine „der menschlichen Kräfte bei wissenschaftlicher Thätig„keit ausschliefsen. Die Abgründe der Ahnung, ein siche„res Anschauen der Gegenwart, mathematische Tiefe, physi„sche Genauigkeit, Höhe der Vernunft, Schärfe des Ver„standes, bewegliche, sehnsuchtsvolle Phantasie, liebe„volle Freude am Sinnlichen, nichts kann entbehrt werden „zum lebhaften, fruchtbaren Ergreifen des Augenblicks, wodurch

„allein ein Kunstwerk, von welchem Inhalt es auch sei, ent„stehen kann“.

Unter den objektiven Rechtfertigungsgründen für eine neue Bearbeitung der Aesthetik wurde zuerst der Mangel in der formalen Behandlung dieses Gebiets, unter Hinweisung auf die der Popularität entbehrende abstrakte Spekulation und die damit verbundene Willkürlichkeit in der Methode der begrifflichen Entwicklung, hervorgehoben und dieser mangelhaften Behandlungsweise gegenüber der Begriff der wahrhaften, nämlich zugleich substanziellen und populären, Methode dargelegt.

Der letztere Punkt würde uns nun strenggenommen zu der weiteren Betrachtung über die materiellen Mängel der bisherigen Aesthetiken führen, um daraus einen ferneren objektiven Rechtfertigungsgrund für eine neue Bearbeitung zu schöpfen. Da jedoch, wie schon im Eingange bemerkt worden, der Nachweis dieser Mangelhaftigkeit nur erst durch das Werk selbst und namentlich durch die eine kritische Geschichte der Aesthetik enthaltende *Grundlegung* desselben geführt werden kann, sofern die Belege dafür sich aus den Resultaten der begrifflichen Entwicklung zu ergeben haben, sollen hier nur andeutungsweise einige Momente bezeichnet werden, in denen die principiell bedeutsamen Unterschiede gegenwärtiger Bearbeitung von den früheren beruhen. Solche Momente sind unter Andern:

1. Das Wesen des Scheins, nach seinem ästhetischen Inhalt überhaupt, wie besonders in seiner Bedeutung für die Kunst im Verhältnifs zur Natur und für die Künste rücksichtlich ihrer gegenseitigen Abgrenzung.

2. Das Wesen des Häfslichen sowohl hinsichtlich seiner Bedeutung für die konkrete Entwicklung des Schönheitsbegriffs überhaupt, wie nach der Sondergestaltung seines Begriffs und deren gegensätzlicher Beziehung zum Schönen und dessen Sondergestaltung.

3. Das Wesen des *Erhabenen* und seines Gegensatzes des *Anmuthigen*, als erster Entwicklungsphase des Schönen.

4. Das aus der abweichenden Begriffsentfaltung des abstrakten Schönen sich entwickelnde wahre Eintheilungsprincip für die systematische Gliederung der Künste.

Mit der Hervorhebung dieser besonderen Punkte, in denen der Verfasser sich gegen seine Vorgänger auf mehr oder weniger abweichenden Wegen weifs, kann er sich hier um so mehr begnügen, als es Niemandem, der sich mit ästhetischen Untersuchungen etwas näher beschäftigt hat, entgehen dürfte, dafs sie alle wesentlich fundamentaler Art sind, sofern sich an sie eine bis in die letzten Artikulationen des Systems sich verzweigende Reihe von Konsequenzen anschliefst, welche für die Erörterung des Inhalts der einzelnen ästhetischen Vorstellungen unbedingt maafsgebend sind. Die Tragweite, welche ein neues Princip für die systematische Gestaltung des Gedankeninhalts eines grofsen geistigen Gebiets besitzt, ist fast

unübersehbar und etwa mit der Wellenbewegung zu vergleichen, in welche die Oberfläche eines Wassers selbst durch einen kleinen in dasselbe hineingeworfenen Stein versetzt wird und deren Wellenschlag sich auch, wenngleich in abnehmender Stärke, bis an die fernsten Ufer fortsetzt.

Obgleich die streng gedankliche Entwicklung der oben angeführten vier Punkte nur im Zusammenhang mit allen übrigen Principienfragen der Aesthetik, d. h. innerhalb des Systems selbst, stattfinden kann, so will der Verfasser doch zur vorläufigen Orientirung hier wenigstens einige Andeutungen über seine Stellung zu zweien derselben, nämlich zu der Frage über die Bedeutung des *Häfslichen* für das System der Aesthetik und über das Eintheilungsprincip, hinsichtlich der Gliederung und Gegenüberstellung der einzelnen Künste, geben.

Was den Begriff des „Häfslichen" betrifft, so macht schon Friedrich Schlegel in seiner Schrift „Ueber das Studium der griechischen Poesie" (S. 107) eine ahnungsvolle Bemerkung über die Nothwendigkeit einer Theorie des Häfslichen, indem er ausdrücklich hervorhebt, dafs „das Schöne und das Häfsliche unzertrennliche Korrelate seien", d. h. also, dafs jede positive Art von Schönheit nur durch die entsprechende negative erst sowohl wahr als auch verständlich werde. Auch Weifse, der die Häfslichkeit einmal als „das unmittelbare Dasein der Schönheit", später dann als „das auf den Kopf gestellte Schöne" definirt, bestätigt, dafs der Begriff der *Häfslichkeit* in einer Theorie der Schönheit eben so nothwendig abzuhandeln sei, wie der Begriff des *Bösen* in der Ethik, der des *Unrechts* in der Rechtsphilosophie, obschon er im Verfolg seiner Darstellung keineswegs die vollen Konsequenzen dieses durchaus wahren Grundsatzes entwickelt. Was Hegel betrifft, so fafst er zwar das *Häfsliche* als ein dem Begriff des Schönen immanentes Moment, aber nicht in der Form systematischer Begriffsparallelität, sondern mehr gelegentlich; und dies möchte der Grund sein, warum er oft dem eigentlichen Wesen des *Häfslichen* sich nur nähert, statt es in voller Schärfe zu fassen; zum Beispiel wenn er die Karrikatur *die Charakteristik des Häfslichen* nennt, während sie vielmehr die Verhäfslichung des Charakteristischen, d. h. die abstrakte Hervorhebung des im Charakteristischen liegenden negativen Moments, ist. Näher geht schon Ruge in seiner *Vorschule zur Aesthetik* in den Begriff ein; da er ihn aber nur in seiner Beziehung zum *Erhabenen* und *Komischen* betrachtet, so kann auch er zur vollen Entfaltung seines Inhalts nicht gelangen. Einen bedeutenden Schritt zu einer systematischen Entwicklung des *Häfslichen*, als eines wesentlichen Moments der Aesthetik, hat Karl Rosenkranz in seiner vortrefflichen *Philosophie des Häfslichen* gethan; allein da er sich auf diese Begriffssphäre beschränkte, so konnte auch er ihr die dem *Häfslichen* gebührende organische Stellung im System nicht anweisen. Da nun auch Vischer in seiner Aesthetik das *Häfsliche* zwar in seiner Beziehung zum *Erhabe-*

sen und *Komischen* berührt, aber es doch immerhin als reinen Kontrast zum positiven Schönen fafst und die wichtige Bestimmung desselben, nämlich das Schöne zum Charakteristischen zu erheben, d. h. das Ideal zu individualisiren, fast ganz übersieht, so ist dieser Punkt immer noch ein ungelöstes Problem der Aesthetik geblieben.

Hinsichtlich des Eintheilungsprincips für die Gliederung der Künste mag hier nur bemerkt werden, dafs der Verfasser dasselbe, in principiellem Unterschied von allen obengenannten Aesthetikern, auf den einfachen Gegensatz von Ruhe und Bewegung basirt; ein Gegensatz, der freilich auch als der von „Stoff und Geist“ oder „Materie und Form“ oder, „Raum und Zeit“ u. s. f. gefafst werden kann, der aber genauer betrachtet allen diesen Gegensätzen zu Grunde liegt. Auf diesen Gegensatz nun begründet der Verfasser die Anordnung der Künste als eine streng-gegliederte Doppelreihe, deren gegenüberstehenden Glieder einen konsequenten Parallelismus bilden. Wenn sowohl Hegel und Weifse wie auch Vischer eine dreifache Gliederung annehmen zu müssen geglaubt und dieselbe, jedoch in völliger Verschiedenheit von einander und folglich auch — obwohl immer mit Hülfe derselben dialektischen Methode, deren Elasticität in der That gerade hierin bewundernswürdig scheint — auf Grund völlig von einander abweichender Motivirung, mit einem grofsen Anschein von Konsequenz durchgeführt haben: so scheint es, als ob diese Denker dazu hauptsächlich durch eine fatale Lüke in dem Parallelismus veranlafst worden sind, die sie trotz allen Mühens auszufüllen nicht vermochten. Es liegt nämlich auf der Hand, dafs, wenn man, wie die naiven Alten thaten, die Künste nach ihren Darstellungsmitteln und Anschauungsorganen gliedert, und, eine Zweitheilung statuirend, die einen als „Künste des Auges“ (Architektur, Plastik, Malerei), die andern als „Künste des Ohrs“ (Musik, Dichtkunst) bezeichnet, man die beiden Reihen so einander gegenüberstellen kann, dafs die Musik der *Architektur*, die Dichtkunst der *Malerei* entspricht; wobei dann freilich für die Plastik auf der anderen Seite keine derselben entsprechende und mit ihr zu vergleichende Gattung vorhanden zu sein scheint. Diese fatale Lüke war ein arger Querstrich durch das sonst so klar sich gliedernde System. Statt nun aber den Versuch zu machen, durch tieferes Eindringen in das Wesen dieses Parallelismus und durch Erforschung des Princips seines stufenweisen Fortschreitens jene Lüke auszufüllen, glaubte man ohne Weiteres mit dem als unrichtig erkannten Kriterium der Anschauungsorgane auch das Princip einer Doppelbewegung überhaupt fallen lassen zu müssen, um den Versuch zu machen, auf anderem Wege zu einer Gliederung zu gelangen. Weifse freilich bedurfte der Existenz einer solchen Lüke gar nicht; er schöpfte die Nothwendigkeit einer Dreitheilung gleichsam *a priori* aus dem Gesetz der dialektischen Methode vom Satz, Gegensatz und der höheren (sie aufhebenden) Einheit beider. Vischer dagegen erfand eine

dreifache Phantasie, eine bildende, eine empfindende und eine dichtende, wonach dann die erstere die *bildenden Künste*, die zweite die *Musik*, die dritte die *Dichtkunst* hervorzubringen veranlafst wurde. Hiebei drängt sich dem Unbefangenen indefs die Frage auf, ob denn damit gemeint sei, dafs die bildenden Künste der *Empfindung* sowohl wie der *dichterischen Kraft*, die Poesie aber nicht nur der *Gestaltung*, sondern auch der *Empfindung* entbehren? Mindestens müfste man doch, da vielleicht in der aufsteigenden Reihe (bildende Kunst, Musik, Poesie) die höhere Stufe die niederen als *Momente* in sich enthalten dürften, vermuthen, dafs dann zwar die Poesie alle drei Künste in sich enthielte, jedenfalls aber dann die Musik ohne *dichterische Kraft* und die bildenden Künste sogar sowohl ohne diese wie ohne Empfindung schaffen könnten. Dafs dies nicht Vischer's Meinung sei, versteht sich von selbst; allein wenn alle Künste an diesen drei *Arten der Phantasie* — wenn auch natürlich nicht gleichmäfsig — participiren, so folgt doch sicherlich dies daraus, dafs eine solche Unterscheidung kein wesentliches Princip ihrer besonderen Weise des Schaffens enthält.

Wie sich später aus der Entwicklung des Eintheilungsprincips ergeben wird, hat der Verfasser die Zweitheilung als die allein begriffs- und naturgemäfse festgehalten, und zwar ist er dazu — abgesehen von der inneren Nothwendigkeit des Begriffs — hauptsächlich durch den Umstand veranlafst worden, dafs in der Dreitheilung für eine sehr wesentliche Stufe in der Entwicklung des Schönheitsbegriffs, nämlich für den mimischen Rythmus der bewegten Gestalt, kein Platz zu finden war. Nun ist aber diese Form der Kunstschönheit gerade diejenige, welche in dem System jene fatale Lüke auszufüllen berufen schien. Denn wenn man mit Schlegel die Architektur als *gefrorne Musik* bezeichnen will, so dürfte man wahrlich in noch viel zutreffenderer Weise die Plastik als die *gefrorne Mimik der Gestalt* oder vielmehr umgekehrt den Tanz als die *aufgethaute Plastik* definiren können.

Allerdings erscheint der Tanz — wenigstens was er heutzutage ist — in keiner Weise würdig, in die Reihe der höheren Künste eingefügt zu werden. Indessen sollte schon die Erinnerung nicht nur an die Orchestik und Gymnastik der Alten, sondern auch an die Bedeutung, welche noch heute die Nationaltänze, namentlich der südlichen, lebhafter sowohl empfindenden als auch ihre Empfindungen ausdrückenden Völker besitzen, ja selbst der Hinweis auf die Tänze der sogenannten Naturvölker, bei denen er doch, im Vergleich mit dem Grade der Ausbildung der anderen Künste (der Malerei, Plastik und Musik, ja auch der Poesie) wahrlich keine untergeordnete Rolle spielt, dem Philosophen wohl Anlafs geben zu der Erwägung, ob die sittliche und künstlerische Barbarei des heutigen Ballets maafsgebend sein könne für die begriffliche Bestimmung dieser Kunstgattung.

Hegel selbst, obzwar er an einer Stelle seiner Aesthetik

(I. S. 158) Musik und Tanz als ein Höheres gegen den Gesang der Vögel und die willkürliche Bewegung der Thiere bezeichnet, indem er hinzusetzt: „Musik und Tanz haben zwar auch Bewegung in „sich, diese jedoch nicht blos zufällig und willkürlich, sondern in „sich gesetzmäfsig, bestimmt, konkret und maafsvoll, wenn „wir auch noch ganz von der Bedeutung, deren schöner Aus„druck sie ist, absehen", stellt gleichwohl den Tanz später als eine untergeordnete Gattung neben die Gartenkunst[1]) und Aehnliches. Weifse fafst den Tanz allerdings in höherem Sinne, ohne ihm jedoch eine Stelle im System der Künste einzuräumen, während Vischer seine kurzen Bemerkungen über den Tanz[2]) mit den seinen Standpunkt hinreichend bezeichnenden Worten schliefst: „Am „meisten Schönheit ist noch in den Chortänzen unseres Ballets" (! also nicht in den Nationaltänzen?). „Es wäre Zeit, dafs aus die„sen (?) Resten ein neuer, edlerer, theatralischer Kunsttanz ent„wickelt würde". — Hiebei kann man denn füglich fragen, warum der berühmte Aesthetiker, der sich sonst nicht so leicht Etwas in dem von ihm bearbeiteten Gebiet hat entgehen lassen, nicht selbst die Grundzüge eines solchen „Kunsttanzes" entwickelt, sondern sich damit begnügt hat, eine dürftige Skizze der Geschichte des Tanzes zu geben, den er, schon durch seine Verweisung in einen, mit dem sonstigen System in gar keinem Zusammenhange stehenden Anhang, als etwas ganz Aeufserliches, nicht zum Organismus der Kunst Gehöriges kennzeichnet. In ähnlicher Weise verbannt er freilich auch die schöne Gartenkunst, zusammen mit der Karrikatur (!), der vervielfältigenden Technik (!!) und der Dekorationsmalerei in einen Anhang (Bd. III. S. 756).

Was bedeutet, möchte beispielshalber zu fragen sein, in der modernen Poesie das Epos? Besitzt diese Kunstgattung nicht in viel specifischerem Sinne als der Tanz eine wesentlich antike Bedeutung, wie etwa in der Malerei das *Genre* eine wesentlich moderne? Nun denn, wenn das Epos, obschon es für die moderne Entwicklung der Poesie so gut wie bedeutungslos geworden ist, doch sicher als Kunstgattung in der ästhetischen Behandlung der Poesie nicht übergangen, sondern mit derselben gedanklichen Gewissenhaftigkeit wie die Lyrik und das Drama abzuhandeln ist und auch abgehandelt wird, warum wird dem *Tanze*, welchem bei den Alten stets neben Plastik und Poesie eine berechtigte Stellung eingeräumt wird, nicht dasselbe Recht von der heutigen Aesthetik gewährt? Mag er als praktische Kunstgattung heute noch so tief stehen — und der Verfasser wenigstens verkennt diese Niedrigkeit am allerwenigsten — schwerlich steht das Ballet auf dem Gebiete der Orchestik tiefer als die Offenbachiaden oder die heutige Cancanmusik überhaupt auf

---

[1]) Lotze geht freilich noch weiter, indem er den Tanz nicht nur wie Hegel mit der Gartenkunst, sondern gar mit der Toilettenkunst und Feuerwerkerei (!) zusammenstellt (Geschichte der deutschen Aesthetik S. 445). — [2]) F. Vischer. Anhang S. 1152.

dem Gebiet der Tonkunst. — Und wenn für diese Entwürdigung der Musik allerdings in den edleren Kunstwerken der großen Tondichter eine Entschädigung geboten ist, die auf dem Gebiet der Tanzkunst fehlt, erscheint es nicht doppelt als Pflicht der denkenden Aesthetik, diese Entschädigung wenigstens im Bereich des Denkens zu gewähren und der schmählichen Entwürdigung dieser an sich so ausdrucksvollen und edlen Kunstgattung das ideale Vorbild seines wahren Wesens entgegenzuhalten?

Es ist dies eine Frage, deren Bedeutung übrigens sowohl in praktischer Beziehung als besonders für die organische Gliederung des Systems wohl nicht zu verkennen ist. Die Einfügung des Tanzes in das System der Künste hat auch nach der metaphysischen Seite hin, in Rücksicht auf die nähere Bestimmung des Rythmus, welcher das Lebenselement aller drei Künste der Bewegung ist, und welcher in der dramatischen Poesie durch die In-Einswirkung des musikalischen und mimischen Rythmus sich im dramatischen Pathos wiederfindet, eine fundamentale Bedeutung. Dies und die Erwägung, daſs — wie es scheint — der bloſse Klang des Wortes Tanz durch den ihm anhaftenden schlimmen Nebensinn von unkünstlerischem, ja gemeinem Wesen für die moderne Aesthetik den Grund zu einem laienhaften Vorurtheil gegeben hat, das ihr nicht nur das wahre Wesen dieser Kunstgattung verbarg, sondern auch dadurch den ganzen Organismus des Systems verschob, hat den Verfasser veranlaſst, diesem Punkt, den er ohnehin für die wahrhafte Dialektik der ästhetischen Wissenschaft als eine Lebensfrage betrachtet, eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Diese Punkte und auch einige andere, wie z. B. das Princip der *Nachahmung in der Kunst* und ähnliche, sind vorzugsweise diejenigen, in Betreff deren sich der Verfasser einer eingehenden Kritik der entgegenstehenden Ansichten seiner bedeutenden Vorgänger — als in Form eines besonderen „Kritischen Anhangs" — nicht glaubt entziehen zu dürfen, da es sich darin eben um Principienfragen handelt, deren negative Erledigung von nicht minderer Wichtigkeit und Folgekraft ist als ihre positive Beantwortung.

Zum Schluſs mag hier noch ein anderer Punkt in's Auge gefaſst werden, nämlich die relative Gültigkeit der Aesthetik, als Philosophie des Schönen und der Kunst, gegenüber den Künsten in ihrer geschichtlichen Fortentwicklung, folglich auch gegenüber den Künstlern der Gegenwart und Zukunft. Diese Relativität wird nämlich auffallender Weise gerade durch den spekulativsten Systematiker auf diesem Gebiet, nämlich durch Vischer, behauptet, indem er es geradezu ausspricht, daſs die Aesthetik durch ihn nicht zum Abschluſs gebracht sei. Er sagt nämlich am Schluſs seiner Einleitung: „Was im Gedanken als ein „Ganzes auferstehen soll, muſs als Ganzes in der Wirklichkeit ab-„geblüht sein". Dieser Satz, auf die Aesthetik angewendet, würde also den Sinn erhalten, daſs, so lange die Kunst und die Künste als Ganzes, d. h. als bestimmte Lebenssphären des Geistes, existi-

ren, eine Aesthetik als abgeschlossenes System nicht möglich sei. Wenn dies nun schon, so in seiner Allgemeinheit hingestellt, bedenklich klingt, da ja dann von einer Naturphilosophie, von einer Psychologie u. s. f. eigentlich gar keine Rede sein könnte — denn mit dem Aufhören der Natur und der menschlichen Seele hört für den Menschen eben Alles auf —, so würde auch der Zweck einer Philosophie des Schönen und der Kunst sehr zweifelhaft sein, wenn sie erst dann als wahrhaft gesetzgebende Wissenschaft auftreten wollte, wenn diese Gesetze keine Anwendung mehr finden könnten, d. h. wenn das Schöne und die Kunst *abgeblüht* wären. Zwar fügt er hinzu: „Die Verwelkung wirft aber neue Blüthen (?) in den „empfänglichen Boden“ — dann ist sie aber keine wahrhafte Verwelkung, sondern nur der in jedem Organismus auftretende Wechsel zwischen der Frucht als dem Produkt einer Entwicklungssphäre und der Frucht als Hülle für den Keim einer neuen Lebensgestaltung —; „eine neue Kunstwelt ist, wenn das schon Gebildete wieder Stoff „geworden sein wird, in unbestimmter Zukunft zu erwarten und „nach ihr eine neue Aesthetik. Die Aesthetik, wie sie jetzt eine „fertige Welt abschliefst, mufs nur den Ausblick in die Zukunft „der Kunst sowohl wie ihrer Wissenschaft offen halten, und dies „wird ihre Probe sein“.

Diese Probe scheint jedoch eine sehr leichte; denn wenn es sich nur darum handelte, dafs die wissenschaftliche Aesthetik, aus Besorgnifs, durch die Zukunft widerlegt und mit sich in Widerspruch gesetzt zu werden, den *Ausblick* in diese Zukunft *offen halten*, d. h. die betreffende Stelle leer lassen müsse, so macht dies fast den Eindruck, als ob sich die Aesthetik — um einen trivialen Ausdruck zu brauchen — ein verborgenes Hinterpförtchen *offen zu halten* habe, um dadurch nöthigen Falls ohne Gefährlichkeit für sich aus dem System selbst herausschlüpfen zu können. Andrerseits wird dadurch von dem spekulativen Philosophen der Kraft und und Selbstständigkeit der philosophischen Spekulation ein Armuthszeugnifs ausgestellt, welches der Verfasser in dieser strengen Fassung nicht unterschreiben möchte.

Ist die Philosophie nicht im Stande, die innere Gesetzmäfsigkeit der geschichtlichen Genesis einer geistigen Sphäre, wie die der Kunst, sich so zum Bewufstsein zu bringen, dafs sie den allgemeinen Gang dieser Entwicklung auch für die Zukunft als einen nothwendigen zu bestimmen vermag — von den Zufälligkeiten, die jeder realen Gestaltung, wie auch der Wirklichkeit der Natur, anhaften, ist dabei selbstverständlich nicht die Rede (der Philosoph ist kein Prophet) —, dann möchte es in der That mit der Philosophie schlecht bestellt sein. Der Verfasser bekennt, dafs er eine höhere Meinung von der Philosophie und von der Aufgabe des Philosophen hat, und wenn er auch weit davon entfernt ist von der Anmaafsung, als ob in seiner Bearbeitung der Aesthetik das Ziel erreicht sei, so zweifelt er doch ebenso wenig an der Möglichkeit eines in sich abgeschlossenen, für alle Zeit gültigen Systems —

soweit diese Abschliefsung überhaupt nicht ihre Beschränkung in der unendlichen Fortbildung der Gedankenwelt an sich, d. h. in der Entwicklung der Philosophie selbst besitzt. Allein diese Beschränkung ist nicht die objektive, im Inhalt selbst, als geschichtlich nicht zum Abschlufs gekommenen, liegende, wie sie Vischer falst, sondern eine subjektive, d. h. dem philosophirenden Subjekt angehörige: und dies ist ein grofser Unterschied.

Ja, man kann noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, dafs die Aesthetik, weit entfernt, über die zukünftige Entwicklung im allgemeinen Gange der Kunstgeschichte, wie sie sich aus der voraufgehenden geschichtlichen Genesis als nothwendig und gesetzmäfsig ergiebt, nichts wissen und sagen zu können, vielmehr durch den Nachweis dieser aus dem Wesen der Kunst selbst geschöpften Gesetzmäfsigkeit einen wesentlich bestimmenden und fördernden Einflufs auf eben diese Fortbildung gewinnen kann. Zwar wird von der Aesthetik nicht verlangt werden, dafs sie ein Unglück gleich dem Untergang von Pompeji und Herculanum vorhersage, oder einen die Kunstentwicklung auf Jahre hinaus hemmenden und scheinbar zurückdrängenden Völkerkrieg verhindere. Allein dergleichen Dinge sind für den Weltgeist ja nur Sandkörner am rollenden Rade seines Fortschritts und die Jahrhunderte schwinden für ihn zu Sekunden zusammen. Der Philosophie aber die Fähigkeit einer Erkenntnifs des wesentlichen ferneren Entwicklungsganges einer geistigen Sphäre bestreiten, heifst zugleich ihr auch die wahre Einsicht in die Entwicklung der Vergangenheit absprechen. Und in der That wird sich aus der Kritik der Vischer'schen Ansicht über die Geschichte der Aesthetik vielleicht ergeben, dafs er die innere Genesis in der kunstgeschichtlichen Entwicklung nicht völlig verstanden hat.

Was jedoch die Bedeutung der Aesthetik für die praktische Fortbildung der Künste betrifft, so möchte an die, allerdings zunächst auf die Poesie bezogene, aber auch für die moderne Kunst überhaupt geltende Bemerkung Fr. Schlegel's[1]) über die Nothwendigkeit einer ästhetischen Gesetzgebung für die Regeneration der Kunst zu erinnern sein: „Eine entartete und mit sich „selbst uneinige Kraft bedarf einer Kritik, einer Censur, und diese „setzt eine Gesetzgebung voraus. Eine vollkommne ästhetische Gesetzgebung würde das erste Organ der ästhetischen Revolution sein. Ihre Bestimmung wäre es, die blinde „Kraft zu lenken, das Streitende in Gleichgewicht zu setzen, das „Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der ästhetischen Bildung eine „feste Grundlage, eine sichere Richtung und eine gesetzmäfsige „Stimmung zu ertheilen . . . Eine vollendete ästhetische Theorie „würde nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung sein, „sondern auch durch Vertilgung schädlicher Vorurtheile die Kraft „von manchen Fesseln befreien und ihren Weg von Dornen reini-

[1]) Ueber das Studium der griechischen Poesie. S. 99.

„gen". Er weist dann auf den Unterschied der modernen Kunst gegen die alte hin, welche letztere allein „von dem Zwange des „Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei „war", womit er andeuten will, daſs die alte Kunst, die Kunst der Hellenen, da sie in ihrer Unmittelbarkeit und organischen Lebendigkeit einen wesentlichen, ja den wesentlichsten Inhalt des öffentlichen Bewuſstseins bildete, keiner Gesetzgebung bedurfte, daſs vielmehr die Philosophen ihre ästhetischen Theorien, und zwar zumeist, wie Plato zeigt, in groſser Einseitigkeit und Verkehrtheit, weil in völligem Unbewuſstsein über die Gröſse und Reinheit der hellenischen Kunst, aus der gleichsam objektiven und instinktiven Gesetzmäſsigkeit der Praxis zu abstrahiren versuchten.

Eine durchaus andere Stellung nimmt die Kunstwissenschaft gegenüber der modernen Kunstentwicklung ein. Seit der natürlichen Erschöpfung und der langsamen Erstarrung, in welche die künstlerische Productions- und Anschauungskraft — aus Gründen, die hier nicht näher erörtert werden können — schon gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, besonders aber im achtzehnten Jahrhundert, verfallen war, konnte eine Wiedererweckung und Neubelebung (*Renaissance*) nur durch das Hinzutreten eines neuen Moments, nämlich der kritischen Reflexion, bewirkt werden. Dies Moment der Reflexion — nicht etwa blos in der jetzt zum ersten Mal durch Winckelmann in's Leben gerufenen historisch-wissenschaftlichen Forschung offen heraustretend, sondern in den Künstlern der Renaissance selber mehr oder weniger latent wirksam — absorbirte für alle Zukunft einen nicht unbeträchtlichen Theil der früheren instinktiven Unmittelbarkeit des schöpferischen Genius: und dies ist, wenn man will, zugleich die Achillesferse der gesammten modernen Kunst und der Punkt, an welchem sie mit der Kunstwissenschaft für immer verbunden ist. Was so Winckelmann als ausdrückliche Wissenschaft, wenn auch noch nicht in systematischer Form, zum Bewuſstsein brachte, spiegelte sich in Carstens, als dem Repräsentanten der antikisirenden Renaissance, sowie in der schon zum antikisirenden Zopf sich karrikirenden David'schen Schule, wieder und pflanzte sich bis auf die heutige Zeit in einzelnen Ausläufern, z. B. Genelli, fort. Die christlich-germanisirende Renaissance von Cornelius, Overbeck u. s. f. ist gegen jene antikisirende Tendenz dann einerseits als natürliche Reaction, andrerseits als derselbe Fortschritt zu begreifen, wie ihn die mittelalterliche Kunst gegen die Antike selbst zeigt. Erst nach diesem doppelten, zum Theil miſsverständlichen Versuch, die Antike und das Mittelalter wiederzubeleben, beginnt eine eigenthümliche moderne Kunstbewegung, zunächst in der düsseldorfer Romantik, auf fast naive Weise. Aber allen diesen Bestrebungen, auch dieser Naivetät der düsseldorfer Romantik — und ihr vielleicht am meisten — haftet jenes Moment des Reflexionsmäſsigen an, welches sowohl der klassischen Antike wie den Cinquecentisten und ihren unmittelbaren Nachfolgern gänzlich unbekannt war. Vielleicht mag hierin der

Grund liegen, warum der moderne Künstler, in dem instinktiven Gefühl, daſs er durch dies dem modernen Menschen überhaupt anhaftende Reflexionsmoment für immer den ungeschmälerten Besitz des reinen Künstlerparadieses verloren, mit so bewundernder Pietät zu den *alten Meistern*, die dessen noch theilhaftig waren, aufblickt, obschon diese Pietät in miſsverständlicher Weise meist in der Form eines Respekts vor ihrem technischen Können auftritt. Im Groſsen und Ganzen ist Das, was die alten Meister schufen, weder ideell von so reiner Bedeutung noch von so überwältigender und unerreichbarer Virtuosität, daſs ein moderner Künstler es ihnen darin nicht gleich oder auch zuvor thun könnte; was ihren Werken aber den unwiderruflich verloren gegangenen Stempel künstlerischer Meisterschaft aufdrückt, ist einzig und allein jene Unmittelbarkeit der schöpferischen Kraft, mit welcher Raphael z. B. zu jener eminenten Höhe absoluter Genialität sich zu erheben vermochte. Aber eben deshalb und nicht seiner Kunst des Malens und Zeichnens halber ist Raphael der unerreichbarste Künstler.

Der Verlust jener Unmittelbarkeit und der Ersatz derselben durch ein Moment der Reflexion legt nun aber dem modernen Künstler zugleich die Verpflichtung einer gröſseren Klarheit über die Ziele des künstlerischen Strebens überhaupt, sowie über die besonderen Mittel und Wege, diese Ziele zu erreichen, auf. Deshalb ist dem modernen Künstler ein Miſsgriff, z. B. in der Wahl der Motive, sowie ein Miſsbrauch in der Anwendung der Kunstmittel weit weniger zu verzeihen als den alten Meistern. Von diesen kann man stets, und zwar in doppeltem Sinne, entschuldigend sagen, daſs sie es nicht anders *wuſsten*; von dem heutigen Künstler verlangt man solch' Bewuſstsein und Wissen. Hier ist nun der Punkt, wo die Aesthetik anzuknüpfen hat, sofern nämlich ein wesentlicher Theil ihrer Aufgabe darin besteht, dies Bewuſstsein zu klären und zu kräftigen. Durch eine vollständige Ueberschau über das Gesammtgebiet der Kunst, auch rücksichtlich ihrer geschichtlichen Entfaltung, durch eine Auseinanderlegung des Inhalts nach den nothwendigen Momenten seiner begrifflichen, d. h. organischen Gestaltung, weiter dann durch eine Begrenzung der einzelnen Kunstgattungen gegeneinander, sowie durch die genaue Bestimmung der Wechselbeziehungen zwischen Gegenstand und Form der Darstellung, zwischen Ziel und Mittel des Schaffens, muſs sie dem Künstler ein auf das Verständniſs seines Wesens und seines Schaffens selbst gegründetes *Gesetzbuch* vor Augen legen, aus dem er in zweifelhaften Fällen Rath und Hülfe erholen mag. Und dies ist der Grund, warum eine Aesthetik heutzutage hauptsächlich auch für den Künstler geschrieben sein muſs, weil die Kunstwissenschaft selber sich als ein wesentliches Moment der modernen Kunstbewegung zu begreifen hat.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniss.

ERSTER ABSCHNITT.

Kritik der allgemeinen ästhetischen Standpunkte.

ZWEITES BUCH.

DRITTES BUCH.

Dritte Periode: Geschichte der Aesthetik des 19. Jahrhunderts.

Cap. IV.

C. DIE AESTHETIK DES ABSOLUTEN IDEALISMUS; WEISSE, HEGEL; DIE HEGELIANER; TH. VISCHER.

Cap. V.

Zweite Stufe: Die Aesthetik des Realismus: Die ästhetischen Ansichten Herbart's und Schopenhauer's.

Kritischer Anhang

zu Theil I: Kritische Geschichte der Aesthetik als Grundlegung.

Druckfehler-Berichtigung.

Auf Seite 15 Zeile 19 sind hinter dem Worte „Künstler" das Komma und die Worte „sofern er" zu streichen.
„ S. 106 Z. 20 lies: sowohl wie Musiker statt: sowohl Musiker.
„ S. 120 ist in der Ueberschrift statt: „Cap. VI" zu setzen: „Cap. IV".
„ S. 127 Z. 15 lies: Stadien statt: Radien.
„ S. 141 Z. 14 von oben lies: ζῶον statt: ξῶον.
„ S. 157 Z. 5 v. u. lies: Peripetien statt: Peripatien.
„ S. 166 Z. 7 v. u. lies: gewahrt statt: gewährt.
„ S. 171 Z. 8 v. o. lies: indische statt: irdische.
„ S. 183 Z. 18 v. o. lies: des Pathos statt: das Pathos.
„ S. 189 Z. 5 in der Anm. lies: Karl Rosenkranz statt: K. Rosonderenz.
„ S. 199 Z. 7 in der Anm. lies: νομίζειν statt: νομίξειν.
„ S. 205 Z. 8 in der Anm. lies: ἁρμονία statt: ἀρμονιά.
„ S. 224 Z. 5 v. u. lies: vorgebliche statt: vergebliche.
„ S. 234 Z. 8 v. u. lies: Wahns statt: Wesens.
„ S. 249 Z. 6 v. o. lies: über statt: eben.
„ S. 255 letzte Zeile lies: das bei statt: dass bei.
„ S. 260 Z. 12 v. u. lies: aufdrückte statt: aufrückte.
„ S. 268 Z. 11 v. o. lies: uns schwerlich statt: uns.
„ S. 274 Z. 10 v. o. ist sich zu streichen.
„ S. 286 Z. 10 v. o. lies: Shaftesbury statt: Schaftesbery.
„ S. 286 Z. 10 v. u. lies: Platoenthusiast tsatt: Platonathusiast.
„ S. 315 Z. 4 v. o. lies: hinausgekommen statt: hinauszukommen.
„ S. 319 in der Anmerkung lies: Pabst statt: Planck.
„ S. 320 Z. 11 v. o. lies: anderen statt: andere.
„ S. 323 Z. 8 v. o. lies: einer statt: einen.
„ S. 332 Anm. letzte Zeile lies: nach statt: von.
„ S. 333 Z. 7 v. o. lies: Zeitlichkeit statt: Zeitlosigkeit.
„ S. 340 Z. 8 v. u. lies: der statt: des.
„ S. 343 Z. 7 v. u. lies: Sofern die statt: Sofern nun die.
„ S. 367 Z. 4 v. o. lies: nichts statt: nicht.
„ S. 368 Z. 15 v. o. lies: des Pfau statt: der Pfau.
„ S. 368 Z. 28 v. o. lies: Materie statt: Maierie.
„ S. 382 Z. 28 v. o. lies: Thalern statt: Theile.
„ S. 424 Z. 9 v. u. lies: § 37 statt: § 28.
„ S. 430 Z. 9 v. o. lies: seiner statt: seine.
„ S. 450 Z. 9 v. o. lies: eine statt: einen.
„ S. 465 Z. 7 v. u. lies: gefordert statt: gefördert.
„ S. 473 Z. 8 v. u. lies: verstockten statt: versteckten.
„ S. 505 Z. 19 v. o. lies: zu gehen statt: zugehen.
„ S. 529 Z. 16 v. u. „um das" ist einmal zu streichen.
„ S. 531 letzte Zeile lies: Physikotheologie statt: Physisokotheologie.
„ S. 542 Z. 3 v. u. lies: significatu statt: fignificatu.
„ S. 548 Z. 16 v. u. lies: gezählt statt: gezahlt.
„ S. 553 Z. 10 v. o. lies: desselben statt: derselben.
„ S. 568 Z. 15 v. u. lies: geneigt statt: geeignet.
„ S. 581 Z. 12 in der Anm. lies: nach statt: noch.
„ S. 596 Z. 18 v. o. lies: diesen statt: dieser.
„ S. 607 Z. 5 v. u. lies: d. h. diese statt: d. h.
„ S. 623 Z. 4 v. u. lies: Statue statt: Natur.
„ S. 627 Z. 17 v. o. lies: weibischer statt: weiblicher.
„ S. 684 Z. 8 v. u. lies: blendenden statt: blenden.
„ S. 686 Z. 2—3 v. o. sind d. W. mittelbar und unmittelbar zu vertauschen.
„ S. 688 Z. 18. 19. v. u. lies: das des Verstandes und der Vernunft als dritte und vierte Stufe.
„ S. 691 Z. 2 v. u. lies: auch statt: auf.
„ S. 701 Z. 12 v. o. lies: in's Auge statt: das Auge.
„ S. 753 Z. 4 v. u. lies: Leben statt: Lehen.

ERSTER THEIL.

Die Grundlegung der Aesthetik.

Motto: In Kunst und Wissenschaft kommt Alles darauf an, dafs die Objekte rein aufgefafst und ihrer Natur nach behandelt werden.

(Goethe).

Uebersicht.

Die Grundlegung der Aesthetik hat den Zweck, unter den überhaupt möglichen ästhetischen Standpunkten zunächst den wissenschaftlichen, sodann aus der Kritik der in der Geschichte auftretenden wissenschaftlichen Standpunkte denjenigen relativ höchsten zu bestimmen, auf welchem das neue System der Aesthetik aufzubauen ist.

Danach zerfällt die Grundlegung in drei Abschnitte:

Erster Abschnitt: Kritik der allgemeinen ästhetischen Standpunkte; Resultat: Bestimmung des specifisch wissenschaftlichen Standpunktes.

Zweiter Abschnitt: Kritik der wissenschaftlichen Standpunkte oder Geschichte der Aesthetik als Wissenschaft; Resultat: Bestimmung des höchsten wissenschaftlichen Standpunktes als Postulat für das neue System.

Dritter Abschnitt: Formulirung dieses Standpunkts hinsichtlich des Grundprincips und der Gliederung des Stoffs: Resultat: Definition der Aesthetik hinsichtlich ihrer besonderen Aufgabe und ihres Umfanges.

Ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί·
ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν· ἢ οἷά φασι καὶ δοκεῖ· ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

(Aristoteles).

ERSTER ABSCHNITT.

Kritik der allgemeinen ästhetischen Standpunkte.

Einleitung.

§ 1. Vorläufiges über die Verschiedenheit der ästhetischen Standpunkte überhaupt.

Die am Schlufs der mit laufenden Nummern bezeichneten Absätze stehenden Sterne (*) beziehen sich auf die zu den betreffenden Nummern im Kritischen Anhang [am Ende des Bandes] gehörenden kritischen Anmerkungen.

1. Die „Grundlegung" der Aesthetik als „Philosophie des Schönen und der Kunst", wie in den einleitenden Worten des „Vorworts" vorgreifend diese Wissenschaft genannt wurde, hat sich zunächst nicht damit zu beschäftigen, diese Definition der „Aesthetik" zu begründen, am allerwenigsten kann sie dieselbe als Voraussetzung ohne Weiteres aufnehmen, sondern sie hat vorläufig nur die Aufgabe, nachzuweisen, dafs die „Aesthetik" — mag nun ihr Inhalt enger oder begrenzter gefafst werden — überhaupt eine Wissenschaft sei, zugleich aber auch zu erörtern, unter welchen Bestimmungen sie eine solche sei. Eine Definition, welche den Inhalt der Aesthetik anzugeben vermöchte, würde nothwendig auf der Voraussetzung dieses Inhalts beruhen, d. h. dieser Inhalt müfste gegeben sein; nun ist dies ja aber eben die Aufgabe der Aesthetik, wie überhaupt der Wissenschaft, diesen Inhalt selbst zu entwickeln, d. h. begrifflich zu erzeugen: er kann also nicht, was bei einer Definition nothwendig wäre, als bekannt vorausgesetzt werden. In dieser Weise wäre also ein Anfang nicht möglich.

Andererseits aber ist dieser Inhalt, wenn auch vorläufig nicht als begrifflicher, vorhanden; und zwar nicht nur an sich in der äufserlichen Welt des Schönen und der Kunst, sondern auch für

das Bewufstsein; und es würde sich, um einen Anfang zu finden, zunächst also darum handeln, dieses äufserlich Gegebene und für das Bewufstsein Vorhandene schlechthin, d. h. ohne sofortige Frage nach seiner Berechtigung und seiner Wahrheit, aufzunehmen, sodann aber weiter darum, an diesem Aufgenommenen selbst zu untersuchen, ob und inwieweit es berechtigt sei, d. h. ob und inwiefern es Wahrheit enthalte. Eine solche Untersuchung nun kann nur ein doppeltes Resultat haben: nämlich es mufs sich entweder zeigen, dafs dem so Aufgenommenen überhaupt jede Berechtigung und Wahrheit mangele — etwa wie Plato zu dem Schlufs kam, dafs die Kunst, da sie nur auf dem Schein beruhe, eitel Täuschung und die Künstler nur Betrüger seien — oder es wird sich ergeben müssen, dafs es eine Berechtigung und Wahrheit, wenn auch etwa nur als bedingte und unter gewissen Beschränkungen, beanspruchen könne. Die erstere Alternative schlösse überhaupt die Möglichkeit einer Aesthetik als Wissenschaft aus, die zweite hätte diese Möglichkeit zwar anerkannt, zugleich aber auch die Forderung gestellt, jene Beschränkungen als feste Grenzen positiv zu bestimmen, oder — um genauer zu reden — den Standpunkt zu definiren, von welchem allein die „Aesthetik" als Wissenschaft möglich sei. *

2. Das schlechthin als gegeben zu Betrachtende ist nun ein Zwiefaches: einmal die immerhin nur als Voraussetzung geltende Thatsache, dafs es überhaupt eine der entsprechenden Anschauung und Empfindung des Menschen gegenüberstehende und auf sie bezogene Welt des Schönen und der Kunst gebe, sodann, dafs im Laufe der Geschichte eine grofse Zahl von ästhetischen Ansichten und Systemen sich entwickelt hat. Was den ersten Satz betrifft, so liegt in ihm schon ein Doppeltes, nämlich einerseits, dafs das Schöne und die Kunst sei, andrerseits dafs die menschliche Anschauung und Empfindung dazu eine bestimmte Beziehung habe. Letzteres ist nun auch so zu fassen, dafs dem Menschen als solchem ein Kunstbedürfnifs inne wohne; in demselben Sinne, wie von einem sittlichen, von einem Sprachbedürfnifs u. s. f. als ursprünglich in dem Menschen, als dieser besonderen Existenzweise des Geistes, vorhandenen intellektuellen Kräften gesprochen wird, die in ihrer ununterschiedenen Einheit als die ganz allgemeine Vernünftigkeit des Menschen den Inhalt seines geistigen Wesens ausmachen. Diese allgemeine Vernünftigkeit aber, sowohl in ihrer Totalität als in der Nothwendigkeit ihrer organischen Gliederung zu besonderen Sphären, zu denen dann auch diejenige gehört, welche die Entwicklung des

Kunstbedürfnisses zum Inhalt hat, ist Gegenstand einer besonderen philosophischen Wissenschaft, nämlich der „Anthropologie"; und insofern kann die Aesthetik sowohl den Begriff des „Kunstbedürfnisses" wie die Begriffe der „Anschauung" und „Empfindung" als philosophisch begründete aufnehmen und als Voraussetzung gelten lassen; jedoch eben nur als die Begriffe formaler, nicht schon als mit besonderem Inhalt erfüllter und auf bestimmte Objekte bezogener Thätigkeiten des Geistes. Sondern, was nun dieser besondere Inhalt des Kunstbedürfnisses sei, und auf welche Art von Objekten die diesem Bedürfniſs gemäſse Anschauung und Empfindung sich beziehe: dies wäre dann, könnte man sagen, eben Gegenstand der Aesthetik als Wissenschaft.

Sofern sich dann weiterhin ergeben sollte, daſs jener Inhalt das Schöne, als besondere Eigenschaft dieser Anschauungs- und Empfindungsobjekte, und die Kunst, als die subjektive Verwirklichungsweise des Schönen sei — dies ist aber erst im Verfolg der philosophischen Entwicklung selbst zu erweisen — würde ferner behauptet werden können, die Aesthetik sei diejenige Wissenschaft, welche den gesammten Inhalt dieses Gebiets, dessen Inhalt das „Schöne" und die „Kunst" ausmachen, begreift und für das begreifende Bewuſstsein darstellt. *

3. Hierbei drängt sich nun sogleich die Reflexion auf, daſs es noch andere Betrachtungs- und Behandlungsweisen des „Schönen" und der „Kunst" gebe, als die hier gemeinte, z. B. die kritische, die historische, in dieser wieder die antiquarische, philologische u. s. f.; woraus denn folgt, daſs die ästhetische, als wissenschaftliche, entweder von diesen etwas specifisch Verschiedenes sei, d. h. sie von sich ausschlieſse, oder aber — da ja gefordert wird, daſs sie den gesammten Inhalt dieser Sphäre zu begreifen habe — daſs sie diese anderen Weisen der Betrachtung dem Wesen nach in sich schlieſse. In Wahrheit aber ist Beides der Fall. Sie schlieſst nämlich alle anderen Betrachtungsweisen in sich, sofern sie dieselben einerseits als verschiedene Standpunkte in ihrer Besonderheit, d. h. in ihrer relativen Berechtigung, begreift, andrerseits Das, was jene stofflich erarbeiten, aufnimmt, seiner Wesenheit nach ordnet und gedanklich verwerthet; sie ist specifisch von ihnen verschieden, insofern diese gedankliche Verwerthung im höheren wissenschaftlichen Sinne, bis zu welcher zu gelangen die andern Weisen der Betrachtung ihrer Natur nach weder die Absicht noch die Fähigkeit haben, ihr eigenthümlich ist und ihre wesentliche Aufgabe bildet. — Ja, nicht nur solche, mehr

oder weniger beschränkte wissenschaftliche Betrachtungs- und Behandlungsweisen, welche man der an sich abstrakten der philosophischen gegenüber als „konkrete“ bezeichnen kann, sondern auch andere, ganz aufserhalb der Wissenschaft stehenden Weisen der Betrachtung, wie z. B. die des „Laien“ im Allgemeinen, des „Kunstfreundes“ u. s. f. dürfen nicht unberücksichtigt bleiben. Eine bestimmte Stellung zu beiden Arten nimmt dann der „Aesthetiker“ im specifischen Sinne, aber auch in der sehr verschiedenartigen Bedeutung und Bedeutsamkeit dieses Worts, ein, wonach auch hier wieder vom „ästhetisirenden Phantasten“ und oberflächlichen „Schönredner“ hinauf bis zum wahrhaften Kunst-Philosophen eine Reihe von Standpunkten sich nachweisen läfst, welche die ästhetische Wissenschaft sämmtlich als besondere Formen des ästhetischen Bewufstseins oder als Stufen in der Erkenntnifs des Schönen und der Kunst, mithin als Momente des objektiven Entwicklungsganges des allgemein-menschlichen Kunstbedürfnisses selbst, zu begreifen und nach ihrem Werth zu bestimmen hat.

Eine solche Erörterung erscheint nun für unsern Zweck deshalb nothwendig, weil dadurch zunächst der Nachweis geliefert wird, dafs und inwiefern alle diese lediglich als Vorstufen zu der wahrhaft substanziellen, weil allein wissenschaftlichen Behandlung des Schönen und der Kunst anzusehenden besonderen Weisen der Betrachtung nur relative Geltung und Berechtigung haben; sodann aber in positiver Hinsicht deshalb, weil nur durch solchen Nachweis derjenige höhere und höchste Standpunkt gewonnen werden kann, von welchem das ganze Gebiet erst in seiner organischen Totalität und alle einzelnen Gestaltungsformen desselben nach ihrer wahren Stellung und Bedeutung, d. h. in ihrer konkreten Beziehung zum Ganzen, begriffen und überschaut werden können. Gleichwohl, so nothwendig auch diese Erörterung erscheinen mag, haben wir uns hier doch nur auf das Wesentlichste und charakteristisch Hervorspringende, gleichsam Typische, zu beschränken, weil — wollten wir die Naturgeschichte jeder dieser besonderen Vorstufen in ihrer weiteren vielfachen Verzweigung verfolgen — dies Thema den Inhalt eines eigenen, ziemlich umfangreichen Werkes bilden dürfte. Wie vielfach z. B. sind die individuellen Schattirungen des blofsen „Laien“, von dem einfachen Landmann, der ein Kunstwerk wie ein Naturobjekt beurtheilt und dessen Empfindung ihm gegenüber sich höchstens zu einer naiven Freude oder zu einem verblüfften Staunen zu erheben vermag, bis hinauf zu der hochgebildeten jungen Dame, welche ihren Kursus in der Kunstgeschichte gehört hat und in einer „kleinen, aber gewählten“ Gesell-

schaft geistreich über irgend ein gerade epochemachendes Werk ihre Ansichten entwickelt. Wie unendlich verzweigt ist ferner z. B. die Gattung des „Kunstsammlers“, nicht nur rücksichtlich der Verschiedenheit der Objekte, seien es nun Majoliken oder alte Bilder, pompejanische Bronzen oder Kupferstiche, moderne Gemälde oder antike Statuen, worauf sich seine Liebhaberei richtet, sondern auch in Hinsicht der Tiefe und Allgemeinheit seiner Kunstanschauung überhaupt! Dieselbe Verschiedenheit findet in der Familie der „Kunsthistoriker“, von der Species des bloſsen Monogrammisten und Chronisten bis zum intelligenten Geschichtsschreiber der Kunst hinauf, statt.

§ 2. Die allgemeine Stufenfolge der Standpunkte, von denen das Schöne und die Kunst betrachtet werden können.

4. Wenn man die verschiedenen Standpunkte, welche das Bewuſstsein gegenüber dem Schönen und der Kunst einnehmen kann, unter dem Gesichtspunkte des qualitativen Interesses betrachtet, welches jeder derselben an dem Schönen, der Kunst und ihren Werken nimmt, so erkennt man zunächst einen ganz allgemeinen Unterschied zwischen ihnen. Das Interesse ist nämlich entweder ein praktisches oder ein theoretisches. Danach stellen sich die Standpunkte als eine doppelte Reihenfolge dar, die, obschon in ihrem Entwicklungsgange demselben allgemeinen Gesetz unterliegend, doch hinsichtlich ihres Ziels wie ihrer Betrachtungsform einen bestimmten Gegensatz bildet. Wir können sie hier kurz als die praktischen und theoretischen Standpunkte unterscheiden, womit gemeint ist, daſs die erstere Reihe sich hauptsächlich für den substanziellen Inhalt des Schönen und der Kunst d. h. für die schönen Dinge in der Natur und Kunst interessiren, während die andere sich wesentlich mit dem begrifflichen Gehalt des Gebiets, sei es in geschichtlicher, sei es in reflektirender Weise beschäftigt. Während auf jenem ersteren Standpunkte Fragen, wie z. B. was eigentlich „das Schöne“ sei, wie es sich zum „Erhabenen“, zum „Anmuthigen“ verhalte, worin der Grund des Lachens beim Eindruck des „Komischen“ liege u. s. f. überhaupt nicht aufgestellt werden, sondern höchstens darüber eine Ansicht ausgesprochen wird, ob und weshalb ein Gegenstand „schön“ oder „erhaben“, „anmuthig“ oder „komisch“ sei, richtet sich auf dem zweiten Standpunkt die Aufmerksamkeit gerade auf solche theoretischen Probleme, indem die begriffliche oder geschichtliche Genesis der Schönheitsidee und ihrer Verwirklichung

in der Kunst aufgedeckt werden soll. Beide Reihen von Standpunkten laufen aber nicht, wie man aus diesen Andeutungen vermuthen könnte, parallel nebeneinander her, sondern stellen sich so zu einander, daſs der letzte und höchste Standpunkt des praktischen Verhaltens zum Schönen und zur Kunst die Basis und gleichsam den Keim für die Entwicklung der Stufenfolge der theoretischen Standpunkte bildet. Wenn daher oben bemerkt wurde, daſs der Entwicklungsgang beider demselben allgemeinen Gesetze unterliege, so ist dies so zu verstehen, daſs das Gesetz dieser Entwicklung auf der höchsten Stufe, deren praktisches Interesse — eben weil sie die höchste, d. h. reinste ist — bereits in ein theoretisches umzuschlagen beginnt, zwar von Neuem in Wirksamkeit tritt, in dieser Wiederholung aber eine höhere Bedeutung gewinnt.

5. Um nun diesen Fortschritt in dem gesammten Stufengange zu erkennen und danach die einzelnen Stufen ihrem eigenthümlichen Wesen nach zu begreifen, ist vor Allem das Gesetz dieses Fortganges in seiner Allgemeinheit zu bestimmen. Dies Gesetz ist das für alle wahrhafte, d. h. konkrete Entwicklung geltende Princip des dialektischen Processes, nämlich der Fortgang vom abstrakt Allgemeinen durch die Differenz und Besonderung zum Individuellen, worin der in der Besonderung enthaltene Gegensatz zu einer höheren Einheit aufgehoben, d. h. die abstrakte Einheit des Allgemeinen zur konkreten erhoben wird. Dieser Dreischritt des Allgemeinen durch das Besondere zum Individuellen ist die einzige und unbedingte Form jeder organischen Entwicklung, mag sie einen Inhalt haben welchen sie wolle.

Nehmen wir z. B. die Begriffe „Baum" oder „Mensch" oder „Geist", so ist „Baum" als abstrakter Begriff, worin alle Merkmale ununterschieden in einander verschwinden, das Allgemeine; zur Verwirklichung des Begriffs ist erforderlich, daſs er zunächst die in ihm liegenden Gegensätze herausstelle, d. h. sich in Arten besondere. Aber auch diese haben noch immer keine wirkliche Existenz, sondern die einzelnen Bäume als Individuen sind sowohl die Verwirklichung der Arten als auch die konkrete Realisation des Gattungsbegriffs selbst. Ebenso geht der allgemeine Begriff „Mensch" in die besonderen Racen über, welche sich in den Individuen realisiren; oder — wenn wir den einzelnen Menschen als das Allgemeine setzen — so spaltet sich dieser Begriff in den Gegensatz der Geschlechter, welcher ebenfalls in den einzelnen Individuen erst zur Existenz gebracht ist. Dieser Dreischritt des Allgemeinen, Besondern und Einzelnen ist also seinem Wesen nach abstrakte Einheit, Differenz, konkrete Einheit: in dieser Fassung

hat das Gesetz absolute Geltung für jede Entwicklung, denn es ist der logische Inhalt des Begriffs „Entwicklung“ selbst.

Auf das Gebiet des Geistes angewandt würden also die drei Stufen seiner Entwicklung diese sein: Unmittelbare Einheit des Geistes — Auseinandergehen in Differenz — Aufhebung der Differenz zur höheren, weil vermittelten Einheit. Von der subjektiven Seite, d. h. als Thätigkeitsformen des Geistes gefaſst, sind dies die Empfindung (Instinkt) — Verstand — Vernunft (Denken), von der objektiven: „Intuition“, „Reflexion“, „Spekulation“. Die Zwischenstufe, welche die Differenz oder die Besonderung in Gegensätze darstellt: der Verstand oder die Reflexion, ist also das trennende Element des Geistes, er bewegt sich zwischen „Entweder — Oder“, während Empfindung und Vernunft die Einheit repräsentiren (und daher viel Verwandtschaft mit einander haben), aber die Empfindung die abstrakte Einheit, in welche die Differenz noch nicht eingebrochen ist, also das „Weder — Noch“, die Vernunft, als aufgehobene Differenz, die konkrete Einheit, also das „Sowohl — Als auch“.

Fassen wir nun diesen Stufengang des subjektiven Geistes als wirkliche Genesis desselben, d. h. als geschichtlichen Proceſs, so ist es also der Geist des in der Welt existirenden Menschen, in welchem sich jener Stufengang manifestirt. Dieser Begriff „Mensch“ fällt aber selber unter dieses Gesetz, wie wir an dem obigen Beispiel sahen, und unter diesem Gesichtspunkt tritt dann das Gesetz der begrifflichen Genesis des Geistes zugleich mit dem der geschichtlichen in eine Kombination.

In diesem Sinne können wir sagen, daſs alle geistige Entwicklung des Menschen — nicht nur der Menschheit überhaupt, sondern auch jedes Volkes und jedes Individuums — ihrer Bestimmung nach diese Stufenfolge der Empfindung, des Verstandes und der Vernunft [1]) zu durchlaufen hat. Allerdings bleibt in den engeren Sphären der Entwicklung, d. h. bei Völkern und Individuen, der Bildungsproceſs oft auf einer niedrigeren Stufe stehen, so daſs es scheint, als ob jene Momente getrennt auftreten und je nach der besonderen Anlage oder in Folge hemmender oder fördernder Einflüsse die eine oder die andere Form des Geistes vorwaltet. So spricht man von „Gefühls“-, von „Verstandes“- und von „denkenden Menschen“ (oder auch Nationen), nicht als ob sie nur diese

---

[1]) „Vernunft“ ist hier nicht in dem Sinne des dynamischen Bewuſstseins überhaupt, was den Menschen vom Thiere unterscheidet, sondern als jene höchste Thätigkeitsform des Bewuſstseins genommen, wodurch das Vernünftige sich als das Höhere gegen das blos Verständige oder Instinktive der Empfindung stellt.

Eigenschaften besäſsen, sondern in dem Sinne, daſs sie bei ihnen vorwalten. Denn da der Geist ein einheitlicher ist und als solcher alle drei Seiten, wenn auch dem Grade nach verschieden entwickelt, in sich enthält, so sind sie in ihrer Unterscheidung nur so zu fassen, daſs die eine oder andere, als vorherrschend, das bestimmende Moment der Entwicklung auf einer bestimmten Stufe desselben bildet.

Kehren wir nach dieser kurzen, aber — wie wir sehen werden — nothwendigen Abschweifung zu dem eigentlichen Gegenstande unserer Betrachtung, nämlich zu dem Unterschiede der beiden Reihen von Standpunkten, welche das Bewuſstsein gegenüber dem Schönen und der Kunst einnehmen kann, zurück, um das dargelegte Gesetz der geistigen Entwicklung auf dieselben anzuwenden, und zwar auf die praktischen als die niedrigsten zuerst, welche, auf der unmittelbaren Empfindung für das Schöne basirend, sich in ihrer höchsten Form dann weiter entwickeln zu der zweiten höheren Reihe. Sofern aber — was durch die Einheitlichkeit des Geistes bedingt ist — keine der drei Formen ganz unvermischt herrscht, sondern, wenn auch vorwaltend, von der andern mehr oder weniger beeinfluſst und modificirt wird, müssen sich weitere, vielfach verzweigte Modifikationen der Standpunkte herausstellen, von denen jedoch nur eine beschränkte Zahl ihrer schärfer hervortretenden Eigenschaften wegen einen gleichsam typischen Charakter zeigen; typisch deshalb, weil sich in ihnen das bestimmende Moment (Empfindung, Verstand, Vernunft) am unvermischtesten darstellt. Sieht man diese Typen nun genauer an, um sie in ihrer relativen Berechtigung zu begreifen, so bemerkt man nicht nur, daſs sie schon einen bestimmten Stufengang in aufsteigender Entwicklung auch des ästhetischen Bewuſstseins darstellen (worin die Möglichkeit ihres schlieſslichen Ueberganges in die theoretischen Standpunkte begründet ist), sondern auch, daſs dieser Stufengang sich meist in bestimmten Gegensätzen fortbewegt, deren Glieder wesentlich durch ihr gegenseitiges Verhalten zu bestimmen sind. Solche Gegensätze bilden in der ersten Reihe z. B. der „Laie“ und der „Künstler“, der „Kunstfreund“ und der „Kenner“, der „Kunstsammler“ und der „Kunsthändler“ u. s. f. Die Glieder jedes solchen Gegensatzes beruhen auf derselben Basis, ihre Gegensätzlichkeit aber entspringt lediglich aus einer inneren Differenz des Interesses, welches jedoch nicht aufhört, praktisch zu sein. Auf der höchsten Stufe dieser Entwicklungsreihe nimmt jedoch dieses praktische Interesse bereits, wie wir sehen werden, einen theoretischen Charakter an. Indem nun dieses theoretische Moment als wesentlich bestimmend herausgestellt wird, beginnt eine neue Reihe von Stand-

punkten, die sich ebenfalls in Gegensätzen fortbewegen: Der „Chronist“ bildet so als unterste Stufe des theoretischen Interesses an der Kunst einen Gegensatz zum „Kunstforscher“, der „Historiker“ zum „Antiquar“ u. s. f., Gegensätze, deren höchste Stufe diejenige Behandlung der Kunstgeschichte darstellt, in welcher das theoretische Interesse bereits die tiefere Bedeutung des philosophischen gewinnt. In dieser höchsten Stufe der zweiten Reihe liegt mithin wiederum der Keim zu einer weiteren und letzten Reihe von Standpunkten, welche als die im engeren Sinne „ästhetischen“ bezeichnet werden können.

Nach der oben angegebenen Dreiheit von Formen, in denen der Geist sich entwickelt, nämlich des durch die Anschauung hervorgerufenen unmittelbaren Empfindens, des verständigen Reflektirens und des vernünftigen Denkens, können wir also die erste Reihe bezeichnen als die der Standpunkte des Empfindungsurtheils, die zweite als die des Reflexionsurtheils, die dritte als die des Vernunfturtheils.

In der Reihe der Empfindungsurtheile ist also das das Urtheil bestimmende und bewirkende Moment die aus der Anschauung entspringende unmittelbare Empfindung. Allerdings ist diese Empfindung, selbst auf der niedrigsten Stufe des Laienurtheils, nie ganz unvermischt, sondern weniger oder mehr von der Reflexion beeinflufst, sobald es sich nämlich um das Aussprechen derselben, d. h. um das Urtheilen handelt. In dem aufsteigenden Gange der Urtheilsformen gewinnt dieser Einflufs mehr und mehr an Stärke, bis die Reflexion schliefslich die Herrschaft übernimmt und als selber bestimmendes Moment die Basis der zweiten Entwicklungsformen bildet, welche ihrerseits zuletzt sich bis zum vernünftigen Denken erheben. Hiermit ist dann schliefslich der Boden für die allgemeine wissenschaftliche Betrachtungsweise gewonnen, auf welchem eine neue Dreiheit von Entwicklungsformen nach demselben Princip sich entwickelt.

Um für die gesammte folgende Darstellung dem Leser sogleich eine Gesammt-Uebersicht zu gewähren, aus welcher er von dem Entwicklungsprocefs selbst in seiner organischen Gliederung des Fortschreitens eine deutliche Anschauung gewinnt, mag dieselbe hier in Form eines Schemas aufgestellt werden, das jedoch nur den Werth einer ungefähren Orientirung beansprucht, da die gedankliche Ausführung derselben eben Gegenstand der folgenden Erörterung ist.

Stufengang der ästhetischen Standpunkte.

intuitiv:

I. **Empfindungsurtheil:**
(praktisches Interesse)

Allgemeinster Gegensatz:
Laie — (Kenner)
Künstler — (Kunstfreund)
Sammler — (Kunsthändler)
Kunstverleger — Auctionator. (Hier wird das praktische Interesse negativ. Der Auctionskatalog ist der Keim zur geschichtlichen Betrachtung).

NB. Die Kennerschaft wird bereits theoretisch reflektirend.

reflexiv:

II. **Verstandesurtheil:**
(theoretisches Interesse)

Chronist — (Kunst-Forscher)
Philologe (Antiquar) — Kunst-Historiker.

(Hier wird die Reflexion zur theoretischen Kritik, allgemeine Gesichtspunkte werden aufgestellt, der ideelle Gehalt der Kunstgeschichte erkannt: Anfang einer vernünftigen Betrachtung).

NB. Die theoretische Kunstgeschichte wird bereits philosophisch spekulirend.

spekulativ:

III. **Vernunfturtheil:**
(philosophisches Interesse)

Phantastische Aesthetik — (Wissenschaftliche Aesthetik)
Reflektirend Wissenschaft im engeren Sinne. (Hier tritt die Philosophie als Wissenschaft auf, und das Weitere ist dann die Entwicklung des Urtheils als Geschichte der Aesthetik.

Wenn man die korrespondirenden Glieder der verschiedenen Reihen dieses Schemas horizontal und vertikal mit einander vergleicht, so erkennt man, das die einzelnen Stufen jeder der drei Urtheilsformen denselben allgemeinen Charakter zeigen: z. B. der *Laie*, der *Chronist* und der *ästhetische Phantast* sind kritiklos, naiv, ihr Urtheil ist unmittelbar, intuitiv, ohne Reflexion: es folgt daraus, dafs selbst auf dem Standpunkt der Reflexion, welche die Unmittelbarkeit auszuschliefsen scheint, doch wieder das Gesetz vollständig sich wirksam zeigt. Der „Chronist" ist verständig, er hat weder mit der Empfindung noch mit der Speculation etwas zu thun, aber seine Verständigkeit hat gleichwohl den Charakter der Unmittelbarkeit. Der „ästhetische Phantast" ist der Anlage nach spekulativ, er geht auf Ideen aus, aber er begreift sie ebenfalls nur in der Form der Unmittelbarkeit, gleichsam dichterisch. Da es sich in der Wissenschaft nun aber um das Wissen, nicht um das Schaffen handelt, so bleibt er nach dieser Seite hin doch wieder in der Empfindung stecken. Man kann daher sagen: der „Chronist" sei der Laie des Verstandesurtheils, der „ästhetische Phantast" der Laie des Vernunfturtheils. Ganz auf dieselbe Weise verhält es sich mit der zweiten Stufe jeder Reihe: „Kenner" — „Forscher" — „wissenschaftlicher Aesthetiker" bilden den *allgemeinen* Gegensatz gegen die entsprechenden Formen der ersten Stufen. Die besonderen, der Reflexion angehörigen Gegensätze sind der „Künstler"[1]), „der Philologe" und „der reflektirende Verstandesphilosoph". Erst in der dritten Stufe tritt die Tendenz zur Vernünftigkeit rein auf; d. h. das Empfindungsurtheil wird — wenn auch auf praktischer Basis — theoretisirend: so bildet der Auctionskatalog den Embryo der Kunstgeschichte, die ästhetisirende Kunstgeschichte den Keim zur ästhetischen Wissenschaft. Ferner bemerke man, dafs der fortschreitende Gegensatz im Empfindungsurtheil, zunächst des Laien gegen den Kenner, im Kenner wieder des Künstlers gegen den Kunstfreund, im Kunstfreund ferner des Sammlers gegen den Kunsthändler, im letzteren endlich des Kunstverlegers gegen den Kunstauctionator, zuletzt zur Negirung des praktischen Interesses, ja des Interesses überhaupt führt, so dafs der Auctionskatalog, der doch nur des praktischen Interesses wegen enstand, nach der Auction gegenstandslos wird, der darin enthaltene theoretische Inhalt aber nur den allgemeinen Keim zur positiven Theorie enthält. Durch diese Negation wird aber die ganze Reihe der Empfindungsstandpunkte überhaupt abgeschlossen und der Fortgang zu einer

[1]) Es versteht sich, dafs überall hier vom Künstler nur als *urtheilendem* die Rede ist.

neuen Basis gefordert. In ähnlicher Weise geht die Kunstgeschichte in ihrer reinsten und höchsten Form selber in Aesthetik über; da ihr aber die principiell philosophische Grundlage fehlt, so tritt die Aesthetik in ihrer ersten Stufe selber noch laienhaft und empfindungsmäſsig auf, erhebt sich auf der zweiten zur verständigen Reflexion und dringt endlich auf der letzten und höchsten zur Philosophie im engeren Sinne durch. Hier befinden wir uns nun auf dem Boden der eigentlichen Aesthetik als philosophischer Wissenschaft, welche, wie wir später sehen werden, in der geschichtlichen Entwicklung ihrer Standpunkte durchaus demselben Gesetz gehorcht, indem die antike Aesthetik als intuitive, die des 18ten Jahrhunderts als reflektirende, die des 19ten als spekulative Aesthetik aufzufassen ist.

Nach dieser allgemeinen Uebersicht können wir nun zu der Charakteristik der einzelnen Stufen und Formen selbst übergehen, wobei zu bemerken, daſs dabei hauptsächlich nur diejenigen in's Auge zu fassen sein werden, welche sich als typisch der näheren Betrachtung aufdrängen.

§ 3. a. Die Standpunkte des Empfindungsurtheils.

6. Der erste Gegensatz ist hier der des Laien und des Kenners. „Kenner" ganz abstrakt gefaſst ist Jeder, der auf Grund von positiven Beobachtungen, seien diese nun aus dem Studium der Geschichte oder aus der durch eigenes Nachdenken unterstützten Anschauung der Kunstwerke selbst geschöpft, sich ein — gleichviel wie beschränktes — Urtheil erwirbt. Hiermit ist aber bereits das reflektirende Element, von welchem der Laie als solcher gänzlich frei ist, sofern er sich nur auf seine Empfindung stellt, in das Empfindungsurtheil eingeführt und dieses dadurch wesentlich beeinfluſst. Der wirkliche Laie, wenn seine Empfindung sonst nur zu einer gewissen Feinheit entwickelt ist, hat deshalb, weil er nur aus dieser allgemein-menschlichen Quelle schöpft, oft ein weit zutreffenderes Urtheil als der Kenner, der stets besondere Gesichtspunkte festhält. Der Laie vermag sich zwar über die Gründe seines Urtheils, eben weil es auf Empfindung beruht, d. h. instinktiv ist, keine bewuſste Rechenschaft zu geben: es genügt ihm, daſs er so fühlt, weil er zugleich den Instinkt der allgemeinen Nothwendigkeit solcher geistigen Intuition hat. In Hinsicht der Gründe ist ihm nun der Kenner weit überlegen, ja es sind hauptsächlich eben nur bewuſste Gründe, aus denen dieser urtheilt. Aber theils sind diese Gründe dennoch in der Empfindung befangen, sie beruhen z. B. auf bestimmten Neigungen, wie beim Sammeln,

theils werden sie nur von bestimmten Seiten der Betrachtung hergenommen, d. h. sie sind einseitig. Durch die Verschiedenheit dieser Seiten, d. h. durch die Differenz der Gesichtspunkte, spaltet sich der Kenner nun wieder in sehr von einander abweichende Arten. Der Künstler z. B. ist ebensowohl wie der Kunsthändler „Kenner“, aber während das Interesse des ersteren sich hauptsächlich auf das Machwerk richtet, geht das des letzteren auf Verkäuflichkeit. So entstehen die mannigfaltigsten Kriterien des Urtheils, die alle ihre relative Berechtigung, aber auch sämmtlich ihre Beschränktheit haben.

Fassen wir zunächst den Gegensatz des „Laien“ als Nichtkenners gegen den „Künstler“ als Kenner näher in's Auge. Es ist bekannt, dafs die Ansichten über die objektive Zuträglichkeit eines Künstlerurtheils sehr verschieden sind und darüber viel Mifsverständnisse herrschen. Wenn es scheint, als ob man ohne Weiteres voraussetzen könne, dafs der Künstler wohl am ersten Anspruch darauf besitze, sich vorzugsweise vom Schönen und der Kunst Verständnifs und Urtheil zu bilden und folglich auch zuzutrauen, so ist, ohne dafs solcher Anspruch ohne Weiteres abzulehnen ist, doch daran zu erinnern, dafs der Künstler, sofern er hier nicht als schaffender sondern als urtheilender — und zwar über fremd ihm gegenüberstehende Objekte oder über allgemeine Ideen Urtheilender — auftritt. Das Urtheil über eigne Werke ist hier ohnehin auszuchliefsen, da darin die Befangenheit zu augenscheinlich wäre. Erwägt man ferner den durch mannigfache Erfahrung bestätigten Umstand, dafs die am konkretesten schaffenden, am originellsten empfindenden Künstler gerade am seltensten zum Reflektiren über Kunst und zum Kritisiren über Kunstwerke geneigt sind und, wo sie es thun, gewöhnlich die am wenigsten unbefangene Stellung einnehmen, so erscheint jene Voraussetzung von der Objektivität des Künstlerurtheils nicht ohne Weiteres als selbstverständlich betrachtet werden zu dürfen. Betrachten wir also diese interessante Frage etwas näher.

7. Dafs es mit dem Reflektiren von Künstlern über den gedanklichen Inhalt des Gebiets, worin sie selbst praktisch thätig sind, ein eigen Ding sei, wird Jedem einleuchten, der jemals mit Künstlern über ästhetische Fragen sich unterhalten hat. Einerseits erfüllt von dem ganzen Reichthum des Stoffs, der sich bei dem Künstler aus den unmittelbaren Erfahrungen der produktiven Thätigkeit angesammelt, andererseits besser als irgend Jemand anders im Stande, den Zusammenhang zwischen dem innerlichen, der Phantasie angehörenden, und dem äufserlichen technischen Schaffen zu übersehen und folglich auch die Schwierigkeiten zu beurtheilen, welche diesem

Zusammenhange widerstreben, schaut er von vorn herein mit einer gewissen Verachtung nicht nur auf den unwissenden Laien, sondern auch auf den spekulirenden Philosophen, ja auf letzteren fast noch mehr als auf ersteren, herab, da er in der Philosophie selten mehr als Wortkrämerei und haarspaltende Systematisirung sieht, welche nie bis in die eigentliche Tiefe, in das wahre Wesen der Kunst hineinzuschauen vermöge. Sicher in dem seinerseits als selbstverständlich vorausgesetzten Alleinbesitz des grofsen Geheimnisses der Schönheit und als Künstler zum Priester ihres mystischen Kultus sich berufen wissend, betrachtet er alle anderweitigen Versuche, „von aufsen her“ in dies Geheimnifs einzudringen, als eine Danaidenarbeit, die ihrer Vergeblichkeit wegen im besten Falle Mitleid, im schlimmeren — nämlich wenn mit dem „Schöpfen“ des Wissens eine gewisse Prätension verbunden scheint — entschiedene Zurückweisung in die gebührenden Schranken verdient. —

Fragt man nun aber sie, die Wissenden von Schönheits-Gnaden, nach der Lösung des Geheimnisses, so wissen sie zwar nichts Wesentliches darüber zu sagen, aber sie berufen sich entweder ganz wie der Laie auf ihr Gefühl — und dabei fahren sie in jedem Betracht am besten, obschon dem Lernbegierigen damit nicht geholfen ist —, oder sie deuten auch wohl an, dafs die Empfindung für Schönheit überhaupt wie diese selbst etwas Unerklärliches, weit über das Denken Erhabenes, kurz eine unmittelbare Gabe Gottes sei, über welche man ebenso wenig wie über die Geheimnisse der religiösen Offenbarung zur voller Klarheit gelangen könne. Und diese Ansicht von der Sache ist für sie, die schaffenden Künstler, auch die allein richtige und maafsgebende. Denn eben in dieser Unmittelbarkeit der künstlerischen Intuition, in dieser Selbstgewifsheit innerer Offenbarung liegt das Geheimnifs — nicht der Schönheit, nicht der Kunst, als dieser Verwirklichungssphäre des Schönen, sondern — des künstlerischen Schaffens, der Thätigkeit des Genius. Sucht der Künstler diesen Schleier von dem Geheimnifs, das er sich selber ist, mit vermessener Hand zu heben, „ifst er von dem Baum der Erkenntnifs“, so erstirbt die geniale Unschuld in ihm und er wird aus dem Paradiese des künstlerischen Schaffens verbannt. Aber dies Geheimnifs, wenn es auch für den schaffenden Künstler ein solches ist, bleibt es doch nicht für den wahrhaften Denker; ihm offenbart sich das Mysterium, wovon der künstlerische Genius selber nur ein Theil ist: der Kraft des Denkens erschliefst sich die Pforte auch dieses Lebens; dafür aber ist ihm meist die göttliche Kraft des Schaffens versagt. Um ohne Parabel zu sprechen: Versucht der Künstler über die

Natur dieses Schaffens, den Zweck und den Inhalt derselben zu reflektiren, so schwächt er die Kraft dieses Schaffens in demselben Grade, in welchem er zum Bewufstsein darüber gelangt. Was das Denken betrifft, das auf solches praktische Schaffen von vornherein verzichtet, so ist es eben seine Aufgabe, sich des Inhalts bewufst zu werden: ihm würde die Unmittelbarkeit des im praktischen Schaffen liegenden Unbewufstseins ebenso hinderlich in seinem Schaffen, d. h. im Erarbeiten des Gedankeninhalts, sein, wie das Abthun dieser Unmittelbarkeit, das Aufgeben des intuitiven Versenktseins in den Inhalt, dem Schaffen des Künstlers. —

Wo immer daher in der Geschichte der Aesthetik ein Künstler auftritt, welcher diesen für ihn gefährlichen Versuch unternimmt, über das Geheimnifs des Kunstschaffens und seines Inhalts, der Schönheit, zu reflektiren, da kann man sicher sein, dafs er entweder von Hause aus eine mehr reflektirende, d. h. verständige, als empfindende und intuitive Natur ist, wie z. B. der auch in seinen Gemälden moralisirende Hogarth oder der eklektische Mengs, oder aber dafs er durch solches theoretische Thun seiner Empfindungsfrische wenigstens Abbruch thut. Das Theoretisiren, selbst auf dem ganz praktischen Gebiet der technischen Disciplinen, ist immer mit einem Mangel an Kraft der Phantasie und an Frische der Empfindung verbunden, so dafs man gleichsam mit der Zuverlässigkeit eines mathematischen Lehrsatzes behaupten kann, dafs das Talent zu lehren, zu systematisiren, kurz zu reflektiren, bei dem Künstler immer im umgekehrten Verhältnifs zu seiner Productionskraft und künstlerischen Originalität steht. Während daher — um nur Beispiele aus der älteren Kunstgeschichte[1]) zu wählen — von Raphael und Michelangelo wohl poetische Ergüsse und einzelne, wenig bedeutsame theoretische Aussprüche bekannt sind, obschon es diesen Künstlern wahrlich nicht an der nöthigen Bildung dazu gefehlt hat, haben jene, weniger Doppel- als Halb-Künstlernaturen wie Hogarth und Mengs ganze Abhandlungen und Werke über das Schöne u. s. f. geschrieben. Und zwar thaten sie dies mit der aus dem Bewufstsein ihres Berufs von Schönheits-Gnaden stammenden stolzen Ueberzeugung, dafs sie allein das Wahre nicht nur erkannt, sondern auch zu erkennen vorzugsweise im Stande seien. Solche Künstlerphilosophen (nicht zu verwechseln mit „Kunstphilosophen") beginnen dann gewöhnlich mit dem Ausdruck souverainer Verachtung gegen Alles, was jemals, besonders von Philosophen, über Kunst und Schönheit „aus-

[1]) Nicht als ob aus der neusten nicht Beispiele genug zur Disposition ständen.

geheckt“ sei. Dabei zeigen sie dann aber, sobald sie in den Stoff selbst eintreten, nicht nur die aufserordentlichste Unwissenheit über Das, was „ausgeheckt“ ist, sondern offenbaren auch meist eine wahrhaft klägliche Oberflächlichkeit in Dem, was sie selber als „höchste Wahrheit“ verkünden. Abgesehen von der bornirten Einseitigkeit des Standpunkts, den sie gewöhnlich einnehmen — Hogarths ganzes Reflektiren z. B. lief auf die armselige Bestimmung einer vorgeblichen „Schönheitslinie“ hinaus — bleiben sie auch meist an ganz äufserlichen Dingen haften oder verrathen, wo sie den Versuch machen, tiefer in das Wesen einzudringen, einen auffallenden Mangel an Kenntnifs der einfachsten logischen Gesetze. Von eigentlichem Denken im Sinne des begrifflichen Producirens ist nun vollends keine Spur bei ihnen anzutreffen.

Und dies ist auch ganz natürlich: denn wenn man den naturgemäfsen Gegensatz zwischen theoretischem Denken und praktischem Schaffen in's Auge fafst und erwägt, dafs zwar die Künstler auf das etwaige (ebenfalls laienhaft bleibende) praktische Produciren eines Kunstphilosophen, z. B. wenn er Landschaften malt oder in Kupfer radirt, mit spöttischer Ueberlegenheit herabschauen, so sollte man billig erwarten, dafs sie umgekehrt eine gleiche Bescheidenheit, wie sie sie ja mit Recht dort verlangen, beweisen, wenn es sich um philosophisches Denken handelt. Statt Dessen sind sie, indem sie die innere Selbstgewifsheit, dafs sie den Inhalt besitzen, mit dem reflexiven Bewufstsein darüber verwechseln, des Glaubens, auch die alleinigen Besitzer der Wissenschaft davon zu sein, und gerathen bei dem Versuch, sich als Denker zu zeigen, oft in die Lage, sich bei dem wirklichen Denker lächerlich zu machen. Wenn sie es nicht allzu übel vermerkten, möchte man den über Kunst schriftstellernden Künstlern manchmal das allerdings etwas triviale Wort zurufen: *Ne sutor ultra crepidam*, dessen Uebersetzung hier etwa lauten würde: „Maler, bleib' bei deiner Staffelei“.

Vielleicht aber giebt man solche Ansicht über die Beschränktheit des Künstlerurtheils hinsichtlich allgemeiner ästhetischer Fragen zu, um dafür mit um so gröfserer Entschiedenheit die objektive Geltungskraft derselben in Bezug auf bestimmte Werke der Kunst zu behaupten. Aber auch hiemit hat es eine eigene Bewandtnifs. Zwar, was die ganze technische Seite des Urtheils betrifft — und wir fassen hier das Wort „Technik“ im allerweitesten Sinne, rechnen somit nicht blos das Handwerkliche, sondern auch das Wissenschaftliche der künstlerischen Ausführung, wie Anatomie, Perspektive, Proportion, ja selbst die Lehre von der Optik, sofern sie die Harmonie

der Farben hinsichtlich der Koloristik angeht, u. s. f. dazu —: so steht den Künstlern sicher darüber ein völlig kompetentes Urtheil zu, nicht aber ebenso über die ästhetische Seite, z. B. über die geeignete Wahl von Motiven für gewisse Gattungen der Kunst, über Styl, Manier und dergl. Hierin urtheilt der Künstler, wenn er sich eben urtheilend, nicht schaffend, verhält, meist vom Standpunkt eines subjektiven Geschmacks, der sich auf seine besondere Richtung gründet. Daher kommt es, dafs Künstler grade am unbefangensten und daher auch am objektivsten über solche Werke urtheilen, welche nicht ihrer eigenen Kunstgattung angehören, also ein Landschafter über ein Genre- oder Historienbild, ein Historienmaler über ein Stillleben oder eine Landschaft, ein Maler überhaupt über ein plastisches Werk und umgekehrt; oder mit andern Worten: der Künstler urtheilt hier (die Technik ausgeschlossen) als Laie.

8. Die Standpunkte des „Laien" und des „Künstlers" liegen also hinsichtlich des Urtheils gar nicht so weit auseinander. Auch im Uebrigen kann man sagen, dafs sie beide auf dem allgemeinmenschlichen Kunstbedürfnifs basiren, und dafs ihr Gegensatz nur darin beruht, dafs dies Kunstbedürfnifs bei jenem receptiv, bei diesem produktiv sich äufsert. Dort ist es die natürliche Freude am Schönen und der Genufs desselben, hier das innere Drängen, Schönes zu gestalten. Im letzten Grunde fliefsen auch diese beiden Seiten zusammen. Schon bei den rohesten Naturvölkern wie in den ersten Jahren der Kindheit beim einzelnen Menschen finden wir solches Kunstbedürfnifs, das sich bald als Nachahmungstrieb, bald als Spieltrieb bald als Neigung zum Schmuck sich äufsert.[1]) Gleich dem Sittlichkeitsbedürfnifs und dem Triebe nach Erkenntnifs der Wahrheit und mit ihnen in Verbindung ist der „Kunsttrieb" ein dem Menschen als solchem immanentes Element seines geistigen Wesens; und darin liegt denn auch schlechthin seine Berechtigung, ja sein Beruf, das Schöne und weiterhin die Kunst, als Verwirklichung desselben, zum Gegenstande seiner Thätigkeit und seines Nachdenkens zu machen. Hier, wo wir es vorläufig nur mit dem letzteren, dem Nachdenken oder vielmehr Urtheilen über das Schöne und die Kunst, zu thun haben, ist also von vorn herein zuzugeben, dafs der Standpunkt des „Laien" schlechthin eine allgemeine Berechtigung besitzt. Auch der Standpunkt des „Künstlers", als Urtheilenden, ist, wie bemerkt,

[1]) Die Begriffe des „Kunstbedürfnisses", des „Kunsttriebs", des Nachahmungs"- und „Spieltriebs" können hier nur andeutungsweise berührt werden, da ihre gedankliche Entwicklung in die „Lehre von der Kunst", also in das System selbst, gehört.

ein solcher Laienstandpunkt; nur daſs er nicht die Unbefangenheit und reine Receptivität des wirklichen Laien besitzt, sondern einerseits seinen technischen Erſahrungen, andrerseits seinen specifischen Neigungen als producirenden Künstlers auf die Naivetät seiner Empfindung bei Beurtheilung fremder Objekte einen beeinträchtigenden Einfluſs gestattet, und zwar wider seinen Willen und meist ohne sein Wissen. Wir können hier also vorläufig diesen Gegensatz für die allgemeine Charakteristik fallen lassen.

Gegenüber der allgemeinen Berechtigung des „Laien“ zum Urtheilen kommt es nun aber weiterhin auf die Begründung und den Inhalt des Urtheils an, und da stellt es sich denn heraus, daſs der Laie, weil er sich durchaus innerhalb der ursprünglichen, durch das allgemeine Kunstbedürfniſs angeregten Empfindung hält, sich nur auf sein „Gefühl“ selber stellen kann. Sein Urtheilen beschränkt sich also lediglich auf einen mehr oder weniger klaren Ausdruck seiner unmittelbaren, des Grundes der Erregung sich unbewuſsten Empfindung. So weit diese Empfindung sich nun rein und unbefangen erhält, besitzt solches Empfindungsurtheil, wie schon bemerkt, oft eine staunenswerthe Sicherheit des Taktes und trifft oft gleichsam instinktiv das Richtige und Wahre, wenn es dieses Wahre auch meist nur in aphoristischer Weise, so zu sagen in der Form von Interjectionen kundzugeben vermag. Allein diese Treue und Unverfälschtheit der Empfindung ist doch nur bei bevorzugten Naturen zu suchen, sie gehört der „goldnen Zeit“ an, von welcher Schiller singt:

„Da nicht irrend der Sinn und treu, wie der Zeiger am Uhrwerk,
„Auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies!“

Allein er setzt hinzu:

„Aber die glückliche Zeit ist dahin! Vermessene Willkür
Hat der getreuen Natur göttlichen Frieden zerstört.
Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter
Und das Orakel verstummt in der entarteten Brust.
Nur in dem stilleren Selbst vernimmt es der horchende Geist noch,
Und den heiligen Sinn hütet das mystische Wort.
Hier beschwört es der Forscher, der reinen Herzens herabsteigt,
Und die verlorne Natur giebt ihm die Weisheit zurück.

Solche instinktive Sicherheit des unbefangenen Gefühlsurtheils — und dies liegt auch in den Schiller'schen Worten — hat deshalb auch eine viel gröſsere Verwandtschaft mit dem höchsten Standpunkt, nämlich mit dem des vernünftigen Denkens, als mit dem Reflexionsurtheil des Verstandes, welches immer in der Auseinanderhaltung der Entgegengesetzten stecken bleibt, ohne zu einer

Einheit derselben zu gelangen; einer Einheit, welche die unbefangene reine Empfindung unmittelbar besitzt, während sie das vernünftige Denken auf dem Wege der spekulativen Vermittelung erreicht.

Andrerseits aber, sofern die Empfindung wesentlich nur die subjektive Seite des Geistes darstellt, kommt sie nothwendig zu den allereinseitigsten und irrthümlichsten Vorstellungen; und zwar geschieht dies gerade dann am ehesten, wenn sie der Reflexion irgend eine Einwirkung auf das bisher unbefangene Gefühl gestattet. Für diese Weise des subjektiven Empfindungsurtheils ist dann der Satz erfunden, dafs „über den Geschmack nicht zu streiten" sei, womit also zwar der Geschmack als etwas an sich Individuelles, von den zufälligen Neigungen des einzelnen Subjekts Abhängiges, dem jede objektive Bestimmbarkeit und Geltungskraft mangele, bezeichnet werden soll, in der That aber nur die Beschränktheit des individuellen Reflektirens, das heifst seine Unfähigkeit, das objektive Wesen zu erkennen, ausgedrückt wird.

9. Zwischen der reinen und von der Reflexion noch nicht angefressenen Unmittelbarkeit des Empfindens, das in dem „Laien" durch das Schöne, sei dies nun in der Natur oder in der Kunst, erregt wird, und jener höchsten Stufe des Laienthums, auf welcher die Reflexion nahe daran ist, die Empfindung zu beherrschen und selbst als bestimmendes Moment des Urtheils aufzutreten, giebt es nun, wie schon bemerkt, eine grofse Mannigfaltigkeit von Sonderstandpunkten, welche lediglich durch das quantitative Verhältnifs zwischen der reinen Empfindung und der Reflexion, in Hinsicht ihrer jeseitigen Wirkungskraft, also wesentlich gradweise, bestimmt werden. Je mehr die Reinheit der Empfindung darin getrübt erscheint, d. h. je mehr die Reflexion in dem Urtheil vorherrscht, desto einseitiger und schiefer wird dies ausfallen. Alle haben jedoch dies Gemeinsame, dafs sie, mehr oder weniger bewufst, das Kunstwerk wie ein Naturobjekt betrachten. — Hier gehen nun die Standpunkte des Laien und des Künstlers wieder in einen bestimmten Gegensatz auseinander. — Der Künstler nämlich steht zwar auch auf dem Standpunkt der unmittelbaren Intuition — und dies stellt ihn ebenfalls zu dem rein denkenden Philosophen in ein Verwandschaftsverhältnifs —; aber die Intuition des Künstlers liegt nicht auf der Seite der blofsen Receptivität wie beim Laien, sondern auf der der Produktivität, hat also, gegen die des Laien gehalten, eine wesentlich andere Tendenz. Hiermit ist nun der Gegensatz zwischen den beiden Anschauungs- und Empfindungsweisen des Laien und des Künstlers bestimmt. Derselbe offenbart sich zunächst

darin, dafs der Laie — um es kurz zu sagen — bei der Betrachtung des Kunstwerks zunächst und hauptsächlich das „Was", d. h. den objektiven Inhalt des Dargestellten, in's Auge fafst und, ob und wiefern dieser schön sei, beurtheilt, während der Künstler vor Allem nach dem „Wie" fragt, d. h. nach der Weise der Auffassung, in welcher der Inhalt, der ihm als solcher verhältnifsmäfsig indifferent ist, zur Darstellung gebracht erscheint. Diese Frage nach dem „Was", oder, wie man es auch ausdrücken kann, nach der künstlerischen Idee, als Inhalt der Darstellung, führt demnach den Laien zu einem Urtheil über das objektiv-Schöne, d. h. über das Naturschöne, während die andere nach dem „Wie" den Künstler zu einem Urtheil über das subjektiv-Schöne oder über das Künstlerische führt. Zu diesem Künstlerischen gehört, von solchem Gesichtspunkt aus, nun auch wesentlich das Technische, die mehr oder minder grofse Geschicklichkeit des Machwerks u. s. f.

Der eben angedeutete Widerspruch des Interesses in dem Gegensatz des laienmäfsigen und künstlermäfsigen Anschauens und Urtheilens, obschon beide auf der von der Reflexion unverfälschten Unmittelbarkeit der Intuition beruhen, erscheint nun, jede Seite für sich genommen, als Einseitigkeit der Standpunkte selbst, und da die beiden Seiten einander gerade entgegengesetzt sind, so ist eine Verständigung zwischen ihnen ganz unmöglich. Wenn ein Laie, der auf dem Standpunkt des reinen Empfindungsurtheils steht, sich mit einem Künstler über Fragen der Kunst, z. B. über den Werth und die Eigenschaften eines Kunstwerks unterhält, so ist es, obschon sie dieselben Wörter brauchen, doch, als sprächen sie ganz verschiedene Sprachen. Eher noch ist eine, wenn auch immer nur annäherungsweise Verständigung zwischen dem Laien und dem reflektirenden Beurtheiler, sowie zwischen diesem und dem Künstler möglich; aber freilich, wenn zwischen Laien und Künstler ein völliges gegenseitiges Nichtverstehen herrscht, so waltet hier ein fast noch schlimmeres Mifsverstehen des Einen und Anderen ob.

Nur der spekulative Philosoph, eben weil er diese Standpunkte in ihrem Wesen, d. h. nach ihrer Einseitigkeit und in ihren Gründen begreift — und dies Begreifen wird ihm nur durch jene Ausgleichung der Gegensätze selbst in sich möglich —, kann sich ebensowohl mit dem Laien wie mit dem Künstler völlig verständigen.

Es wurde vorhin bemerkt, dafs der Laie das Kunstwerk wie ein „Naturobjekt" anschaue und beurtheile. Der Grund liegt eben in der Frage nach dem „Was"; denn das Was, als der objektive Darstellungsinhalt, ist diejenige Seite in dem Kunstwerk, für welche

die Natur, die reale Welt, das Substrat bildet, sofern, wie man sich auszudrücken pflegt, die Kunst die Natur „nachahmt", wobei man dann wohl noch darauf hindeutet, daſs diese Nachahmung keine bloſse Kopirung sein dürfe, sondern mit einer gewissen „Verschönerung" verbunden sein müsse. Allein nicht diese Forderung, daſs die Kunst idealisire — denn unter „Idealisiren" versteht man eben hier nur ein gewisses Verschönern — sondern vielmehr, daſs dieses Idealisiren sich vor Allem an die Natur zu halten habe, oder daſs das Kunstwerk recht „naturwahr" sei, dies fordert der Laie zunächst von ihm; und dies erfreut ihn daran auch am meisten. Die zweite Forderung ist dann die, daſs diese Naturwahrheit auch schön sei. Im Grunde aber ist dies für ihn ganz dasselbe, denn er kennt eigentlich nur die Naturschönheit, auch im Kunstwerk; und an Dem, was ihm in der Natur „häſslich" erscheinen würde, z. B. ein Murillo'scher Betteljunge, kann er auch im Kunstwerk keine ungemischte Freude und keinen rechten Geschmack finden. Er nennt unter Umständen solch Kunstwerk auch geradezu „häſslich", obschon es in der Kunst gar nichts Häſsliches giebt, sondern die Stelle des Naturhäſslichen, als des Negativen des Naturschönen, hier von dem Negativen des Künstlerischen, d. h. von dem Unkünstlerischen eingenommen wird. — Wenn nun der Laie das Kunstwerk wie ein Naturobjekt anschaut, so schaut der Künstler umgekehrt die Natur wie ein Kunstobjekt an oder, genauer gesprochen, als ein Objekt der künstlerischen Darstellbarkeit und Wirkungsfähigkeit. Hierin zeigt sich nun der schroffe Gegensatz der beiden Anschauungsweisen am deutlichsten. Die reine Naturschönheit, z. B. eine schöne Landschaft oder ein schöner Mensch, hat vom Standpunkt des Laien einen völlig anderen Inhalt als von dem des Künstlers. Die sogenannte „schöne Gegend" ist im künstlerischen Sinne eine ganz untergeordnete Art von landschaftlicher Schönheit, eben weil die bloſse Naturschönheit darin überwiegt, wogegen ein vertrockneter alter Baum an einer sumpfigen Wasserlache unter regnerischem Himmel — lauter Objekte, die der Laie weder in der Natur selbst noch im Kunstwerk „schön" findet — den Künstler gerade durch ihre „Schönheit" entzücken. Aehnlich kann im Bereich der Genremalerei der Gegenstand, z. B. eine „Liebesscene" oder „Spielen der Kinder" u. s. f. den Laien durch die Erinnerung an ähnliche erlebte Scenen gemüthlicher, weil naturschöner Art (denn es ist immer die Natur, wenn auch eine innerliche, was darin sympathisch an das Gefühl anklingt) auſserordentlich anziehen, während derselbe Gegenstand den Künstler, welcher

die charakteristische Auffassung des Bildes prüft, gegen welche ihm das Motiv in Hinsicht des künstlerischen Werthes fast bedeutungslos erscheint, kalt lassen, ja geradezu abstoſsen kann. Man braucht nur einmal auf groſsen Ausstellungen die Bemerkungen zu hören, welche vor den Werken gemacht werden, um sofort zu wissen, ob man einen Laien oder einen Künstler vor sich habe. Während sich jener fast ausschlieſslich mit dem Inhalt der Darstellung beschäftigt, kümmert sich der Künstler meist nur um die Form, d. h. um die Art der Auffassung. So wird auch in der Musik der „Laie" durch das melodiöse Element, was (wenn auch hier in anderem Sinne), dem Naturschönen in der bildenden Kunst entspricht, mehr als durch das harmonische angezogen werden, und im melodiösen Gebiet wieder von den einfacheren, unmittelbar an das Gemüth sprechenden, einen bestimmteren Gefühlsausdruck enthaltenden Melodien am meisten, während der „Künstler," d. h. der Musiker von Fach (denn die anderen Künstler als solche stehen der Musik, wie umgekehrt die Musiker den bildenden Künsten, ebenfalls nur als Laien gegenüber) mehr dem Kunstgemäſsen, dem kompositionell-harmonischen Charakter, der mit dem ganzen System des technischen Apparats in innigster Beziehung steht, seine Aufmerksamkeit zuwendet, wogegen das Melodiöse bei ihm ein geringeres Interesse erweckt.

10. Wenn nun auch beide Standpunkte ihre, ob zwar entgegengesetzte, Berechtigung haben, so ist doch zu bemerken, daſs diese Berechtigung — wenn wir uns dem Gebiet des Kunstschönen gegenüber befinden — als eine höhere auf Seiten des Künstlers als auf der des Laien aufzufassen ist. Denn wenn auch zwar das „Was," d. h. das Motiv — selbst im Sinne der objektiv-poetischen Wirkung — als das Prius erscheint, die Darstellung dagegen, auch in Hinsicht der Technik, als Mittel zum Zweck, als das Sekundäre, so bleibt diese Seite doch für die Beurtheilung des Kunstwerks, als Produkts subjektiv künstlerischen Schaffens, das Essentielle. Die Wahrheit liegt freilich auch hier — nicht in der Mitte, sondern — in der Aufhebung des Gegensatzes zu einer höheren Einheit, oder in der Forderung, daſs das Kunstwerk im objektiven und subjektiven Sinne schön sei, womit ausgesprochen wird, daſs sein absoluter Werth nur durch das Verhältniſs beider Momente in ihrer Beziehung zu einander bestimmt werden kann.[1])

---

[1]) Auch über die dem Künstler eigenthümliche Weise des Anschauens und Urtheilens kann in ausführlicher Weise erst später, und zwar in der „Kunstlehre", gesprochen werden. Hier ist nur, für die Vergleichung mit der Anschauungsweise des

11. Der in dem Widerspruch des besonderen Interesses wurzelnde Gegensatz zwischen dem „Laien“ und dem „Künstler“ in Hinsicht ihrer Anschauungs- und Beurtheilungsweise erhält nun die engere Form, dafs der Künstler, welcher zum Laien die Stellung eines Kenners einnahm, selber in einen Gegensatz zu einer andern Art Kenner tritt, der sich als „Kunstfreund“ dem „Künstler“ gegenüberstellt. Der Laie ist zwar auch, wie überhaupt der Mensch, ein Freund des Schönen, also auch des Kunstschönen und der Kunst, aber in dem specifischen Sinne des Worts ist er noch kein „Kunstfreund.“ Bei einem solchen nämlich macht die Neigung, sich mit Werken der Kunst zu beschäftigen, auch wohl durch materielle Förderung derselben, einen wesentlichen Inhalt seines inneren Lebens aus. Ein solcher Kunstfreund kann nebenbei Banquier oder Stadtgerichtsassor, auch Generalkonsul, selbst Fürst u. s. w. sein, aber diese seine Lebensstellung — obschon sie für ihn eine unbedingte Lebensfrage ist — erscheint nur gleichsam als stillschweigende und oft mit Stillschweigen übergangene Voraussetzung, welche gegen die nicht selten sogar mit einer gewissen Ostentation ins Licht gestellte „Neigung“ zur Kunst bescheidentlich in den Schatten tritt. Dieser Neigung bringt dann der Kunstfreund, namentlich wenn er sich zu dem Komparativ des „Kunstliebhabers“ und weiter zu dem Superlativ des Kunstmäcen“ potenzirt, Erkleckliches an materiellen Opfern dar — doch selten wohl über diejenige Grenze hinaus, welche ihm jene bescheidene Voraussetzung der materiellen Basis seiner Existenz gestattet. Unter seiner Neigung zur Kunst dürfen selbstverständlich die „Ansprüche des Lebens“ selbst nicht leiden; denn der Kunstfreund hat, das gebietet seine „Stellung in der Welt,“ ein „Haus zu machen“. Dies wäre ohne den sonstigen nothwendigen Comfort — in welchem überdies die Kunst ebenfalls ihre bestimmte, zuweilen sogar bevorrechtigte Stellung einnimmt, in Form von Gemäldegallerien u. s. w. — natürlich nicht möglich. Als Förderer der Kunst entwickelt sich der „Kunstfreund“ zum „Kunstmäcen,“ in der Weise, dafs er, gehoben durch das Gefühl, „die Künste zu beschützen,“ sich gleichsam als den sichtbaren Stellvertreter des künstlerischen Genius auf Erden weifs.

Es ist hier absichtlich zuerst die negative Seite dieses Typus, welche, in ein Wort zusammengefafst, als die Eitelkeit der Kunstliebhaberei zu bezeichnen ist, hervorgehoben, weil in dieser

Laien, die eine Seite (mit Ausschlufs der praktischen), und auch diese nur im Allgemeinen berührt. Dennoch war diese Berührung hier nicht zu umgehen, weil die beiden Standpunkte nur durch einander, nämlich als entgegengesetzte, schärfer zu bestimmen sind.

negativen Seite sich der Kontrast zu dem auf dem entgegengesetzten Punkte stehenden Typus, nämlich zu dem des wahren „Kunstkenners", am schärfsten offenbart. Was nämlich auch diesen verschiedenen Formen des „Kunstfreundes" gewöhnlich abgeht, ist das Moment der wirklichen Kennerschaft. So giebt es Besitzer der prächtigsten und theuersten Gemäldesammlungen, welche gar kein Urtheil, nicht einmal das des unbefangenen Laien, besitzen, und deren Neigung wesentlich auch in dem eitlen Streben wurzelt, schönere und theurere Werke zu besitzen als andere „Kunstfreunde" gleichen Schlages. Tritt nun jenes Moment der Kennerschaft zu der aus Eitelkeitsgründen stammenden, d. h. also mit einer innerlichen Leerheit an Verständnifs verbundenen Neigung hinzu, oder vielmehr stammt diese Neigung selbst aus einem wirklichen inneren Bedürfnifs, aus hingebender Liebe zur Kunst, dann gewinnt der Name „Kunstfreund" eine ganz andere, positive Bedeutung; zugleich hört aber auch der Gegensatz desselben gegen den „Kunstkenner" auf.[1]) Von dieser Art Liebe zur Kunst waren die Mediceer, ein Pabst Julius, ein König Ludwig, ein Friedrich Wilhelm IV., ein Graf von Raczynsky, ein Freiherr von Schack beseelt; denn wenn auch ihre Kennerschaft in mancher Beziehung als eine beschränkte und einseitige erscheint, so war sie doch ihrem inneren Wesen nach eine echte, und darum ihre Liebe zur Kunst ebenfalls. Der Prototyp alles leeren und unechten, weil völlig kenntnifslosen, Mäcenatenthums ist Ludwig XIV., die inkarnirte Eitelkeit und Selbstsucht.

Nicht immer indefs ist die kenntnifslose Neigung zur Kunst, wie sie der gewöhnliche „Kunstfreund" offenbart, lediglich auf Eitelkeit basirt, sondern es giebt auch unbefangene und mit wahrer Liebe an der Kunst, oder doch — und dies zumeist — an einer bestimmten Gattung derselben hangende Gemüther darunter, welche durchaus damit keinen Prunk treiben, sondern vielmehr ihr stilles Genügen daran haben. Bei diesen nimmt die Neigung die Form einer sie völlig beherrschenden Marotte an. Diese sind schon eher im Stande, ihr äufseres materielles Wohlsein, ihren Comfort u. s. f. ihrer Neigung zum Opfer zu bringen; sie gleichen darin dem Gei-

[1]) So sagt Göthe, welcher in diesem Sinne ein Kunstfreund von höchster Reinheit war, zwar sehr richtig: „Man lernt nichts kennen, als was man liebt;" aber auch umgekehrt — könnte man sagen — liebt man nichts wahrhaft, sondern entweder nur mit einer sinnlichen oder einer Affenliebe, als Das, was man kennt. Die Konsequenz, dafs man dann nur das Vollkommene lieben könnte, weil alles Unvollkommene uns widerstreben mufs, ist nur eine scheinbar richtige. Man liebt Das, was man kennt und auf Grund seiner Erkenntnifs liebt, auch mit allen seinen Fehlern, weil diese gegen Das, was die Ursache der Liebe ist, wenig in's Gewicht fallen und die Sympathie eher zu verstärken als zu mindern geeignet sind, da zur Liebe noch das Mitgefühl hinzutritt.

zigen, der die nothwendigsten Lebensbedürfnisse und sein materielles Wohlbehagen, z. B. durch eine geheizte Stube im Winter, sich entzieht oder doch auf ein Minimum reducirt, um seiner abstrakten Sammellust und der noch abstrakteren Schaulust am Golde zu fröhnen. Sie gleichen diesem auch darin, dafs sie, eifersüchtig auf den Besitz ihrer Schätze, sie gleichsam vergraben und vor jedem fremden Auge verborgen halten. — Noch einen Schritt weiter, und die „Kunstmarotte“ geht völlig in Kunstnarrheit, der „Kunstfreund“ in den „Kunstnarren“ auf.

Der Kunstkenner seinerseits — sofern er über den einseitigen Kunstfreund hinausgeht — weifs sich nun weniger mit seiner Liebe zur Kunst als mit seinem Verständnifs derselben. Das Schöne in der Mannigfaltigkeit seiner Gestaltungen ist ihm an sich indifferent, auch für die Kunst selbst hat er im Grunde kein rechtes Herz. Vielmehr beruht seine Eitelkeit — denn Eitelkeit ist auch hier die Quelle — auf dem stolzen Bewufssein, als eine Autorität in Fragen der Kunst, namentlich in Hinsicht ihres geschichtlichen Details, zu gelten. Solch' Kenner ist meist ein viel gereister Mann — seine Stellung gestattet ihm dies —, welcher die berühmtesten Gallerien des Kontinents gesehen, die Kataloge von fast allen besitzt und, wenn er durch ein gutes Gedächtnifs unterstützt wird, eine Menge von Namen, Daten und Bildertiteln auswendig weifs. Verbindet sich mit dieser stofflichen Kenntnifs noch eine gewisse Routine des Blicks, so besitzt er alle Requisite zu derjenigen Art von Kunstschriftstellern, welche bändereiche Werke über die Sammlungen der verschiedenen Länder schreiben. Ein charakteristisches Merkmal solcher Kenner ist dies, dafs sie vom Schönen als solchem, also vom Gebiet des rein Aesthetischen, hinlänglich wenig wissen, um, gestützt auf ihre historische Kennerschaft, die Behauptung zu riskiren, dafs das Aesthetische überhaupt eitel Dunst sei. Ein zweites, damit im Zusammenhang stehendes Merkmal besteht darin, dafs ihnen ein Kunstwerk vornehmlich durch sein hohes Alter und seine Seltenheit werth wird und künstlerische Bedeutung gewinnt, und dafs sie daher auf die Kunstbestrebungen der Gegenwart wenig Werth legen, auch, was ihre Beurtheilung moderner Kunstwerke betrifft, falls sie sich zu einer solchen herbeilassen, den Standpunkt des allerbescheidensten Laienthums einnehmen. — Mit solcher Kennerschaft ist demnach ein tiefer Mangel an wahrem Kunstverständnifs nicht nur vereinbar, sondern damit meist verbunden; ein Mangel, der, wenn man nach seinem wahren Grunde forscht, sich ebenfalls als ein Mangel an echter Liebe zur Kunst erweist.

Tritt nun zur Kunstkennerschaft diese echte Liebe zur Kunst hinzu — ähnlich wie vorhin zur Kunstliebe das Verständnifs —, dann gewinnt der Name „Kunstkenner“ eine andere, nämlich positive Bedeutung. Solche Kenner, deren Kenntnifs auf einem wahren und innigen Verständnifs der Kunst und ihres eigentlichen Wesens beruht, sind aufserordentlich selten. Sie besitzen ebenfalls in gewissem Grade jene Intuition des unmittelbaren Erkennens des Wesens, jenen Instinkt des Geistes, welcher — wenn auch nach verschiedenen Richtungen — dem unbefangenen Laien und dem Künstler innewohnen kann, und welcher dem wahren Kunstphilosophen im höchsten Grade innewohnt. Ein Kenner dieser Art wird, wie der Dichter, der Maler, der Musiker und der echte Philosoph, geboren.[1]) Unterstützt durch ein vielseitiges, wenn auch meist nur in einer Richtung sich bewegendes Studium der Meisterwerke, nicht nur nach dem sich daran anknüpfenden Apparat von Namen, Daten, Titeln und technischem Detail, sondern nach der Eigenartigkeit ihres künstlerischen Wesens im Verhältnifs zur kunstgeschichtlichen Entwicklung überhaupt, wird die angeborene Seherkraft des wahren Kenners zu einer Schärfe und Klarheit des Blicks ausgebildet, welche allein ein begründetes Anrecht auf diesen Namen gewährt. Solche Kenner waren Winkelmann, Lessing und von Rumohr, um nur diese zu nennen.

In diesem substanziellen Sinne gefafst, bilden nun der „Kunstfreund“ und der „Kunstkenner“ keinen Gegensatz mehr, sondern dieser wird eben dadurch, dafs der wahre Kunstfreund ohne Verständnifs, der wahre Kenner ohne Liebe zur Kunst unmöglich sind, aufgehoben und vernichtet. Der Unterschied, welcher etwa zwischen den beiden Typen noch bestehen bleibt, beruht, als ein blos formaler, lediglich darin, dafs der Kunstfreund den Hauptaccent auf die Liebe zur Kunst legt, welche durch das Verständnifs geläutert und erhöht wird, während bei dem Kunstkenner dies Verständnifs zum wesentlichsten Zweck, d. h. zum ernsten Studium und Beruf wird, in welchem ihn die Liebe zur Kunst stärkt und befestigt. — Ferner aber berühren sie sich in dem einen Punkte, dafs sich ihre Liebe wie ihr Verständnifs selten auf das Gesammtgebiet der Kunst, d. h. auf alle Künste gleichmäfsig richten, sondern gewöhnlich nur

---

[1]) Jener oben citirte Ausspruch Göthe's und die daran geknüpfte Bemerkung kann hier noch durch das Wort Fr. v. Schlegel's vervollständigt werden, dafs es „auch eine ursprüngliche Naturgabe des echten Kenners“ gebe, „welche zwar, wenn sie schon vorhanden, vielfach gebildet werden, wenn sie aber mangelt, durch keine Bildung ersetzt werden kann.“

auf eine bestimmte Sphäre dieses gesammten Gebietes beschränken. In dieser Beschränkung, welche nothwendig mit der Kunstliebhaberei überhaupt verbunden ist, liegt nun zugleich, da im höheren Sinne keine Kunst aufser ihrem Zusammenhange mit allen übrigen wahrhaft begriffen werden kann, ihre Einseitigkeit, welche sie[1]), indem sie die einzelneSphäre leicht als die wesentlichste im Gesammtgebiet zu betrachten geneigt sind, zu dem Irrthum verleitet, sie besäfsen in ihr schon das Ganze.

12. Dieser Irrthum, welcher an sich schon die Forderung enthält, durch einen höheren, allgemeineren Standpunkt aufgehoben zu werden, erscheint nun zunächst in einem anderen synonymen Gegensatz mit noch ausdrücklicherer Bestimmtheit, nämlich in dem des Kunstsammlers und des Kunsthändlers; ein Gegensatz, welcher, wie alle übrigen hier erwähnten, auf einem Widerspruch des Interesses beruht.[2])

Der Kunstsammler ist nothwendig Kunstfreund, letzterer indessen nicht nothwendig Sammler. Denn wenn auch der Kunstfreund seine Behausung mit Kunstwerken schmückt, ja wohl in bestimmterer Weise eine Gallerie anlegt, so kann er doch immer noch nicht den Titel eines „Kunstsammlers“ im specifischen Sinne des Worts beanspruchen. Dieser widmet nun seine Neigung, und zwar in praktischer Weise, einem ganz bestimmten, engbegrenzten Kunstzweige: er sammelt so entweder Münzen oder alte Gemälde, oder Terrakotten, oder venetianische Gläser, oder Siegel u. s. w., und verschafft sich, theils unwillkürlich durch die fortwährende Beschäftigung mit seinem Gebiet, theils auch aus geschäftlichen Gründen, um nicht Unechtes für Echtes zu erwerben — eine Täuschung, die nicht immer leicht zu vermeiden ist — durch gründliches Detail-Studium eine oft staunenswerthe Sachkenntnifs und Gelehrsamkeit. Da macht es denn oft den merkwürdigsten Eindruck, zu beobachten, wie ein solcher Sammler, der in allen anderen, zuweilen dem seinigen sehr nahe liegenden Gebieten, als ein völliger Laie und durchaus kenntnifs- und verständnifslos erscheint, plötzlich, sobald sein Gebiet berührt wird, eine solche Fülle und Genauigkeit der Detailkenntnifs, bis auf die gelehrte Technologie herab, entwickelt, dafs man ihn für einen Professor der Kunstgeschichte — in diesem

---

[1]) Wie z. B. Winkelmann in Bezug auf die antike Plastik, wodurch er in den Irrthum verfiel, die Schönheit überhaupt nur in die menschliche Gestalt zu setzen und das Ideal lediglich als antikes anzuerkennen.

[2]) Selbstverständlich ist hier nicht blos das geschäftliche Interesse gemeint, obgleich auch dies an dem Widerspruch theilnimmt, sondern das Interesse der Anschauung.

Specialgebiet — zu halten geneigt sein könnte. Wie schon bemerkt, ist auch hier der Fall höchst selten, daſs ein solcher Sammler sein Interesse zwei verschiedenen Kunstgebieten gleichmäſsig widmet, es müſste denn ein Gebiet betreffen, welches, wie das der sogenannten Kleinkünste, ein Konglomerat verschiedener, aber doch nahe verwandter Gattungen bildet. So giebt es wohl selten Sammler, die neben alten Gemälden ihr Interesse auch Münzen oder Majoliken zuwenden, wohl aber solche, die neben Majoliken noch Emaillen, Gläser, Terrakotten, Elfenbein- und Holzschnitzereien, kleine Bronzen, Bernsteinsachen, Krüge u. s. f., neben Münzen auch Gemmen, Siegel u. s. f. sammeln. Dagegen kommt es öfter vor, daſs ein Sammler von Kunstsachen auch Sammlungen anlegt, die gar nicht dem Gebiete der Kunst angehören, z. B. neben alten Gemälden auch Muscheln oder Mineralien u. dergl. zusammenbringt.

Wenn solches Sammeln nun auch einerseits Respekt einflöſst, so enthält es doch andererseits hinsichtlich der dabei vorausgesetzten Kennerschaft die Beschränktheit, daſs das damit verbundene partikulare Interesse durch eine noch besser informirte, weil nur äuſserlich interessirte Kennerschaft, nämlich die des Kunsthändlers, ausgebeutet werden kann. Das dem Sammeln innewohnende leidenschaftliche Moment macht es so zur Beute des leidenschaftslosen, blos berechnenden Interesses. Dies Verhältniſs ist ein ironisches; denn indem der Kunsthändler den Kunstfreund und Sammler mit Kunstwerken versorgt, so scheint er zwar zunächst, wie jeder andere Kaufmann, nur den eigenen Vortheil, das Interesse des Geschäfts, im Auge zu haben. Aber diese geschäftliche Berechnung enthält hier sowohl in Hinsicht auf die freie schöpferische Thätigkeit des Künstlers, der die Werke aus seiner Phantasie gebar, wie in Hinsicht des ideellen Genusses, dessen der Kunstfreund und Sammler durch die Erwerbung derselben theilhaftig werden, eine Ironie gegen die Idee überhaupt; insofern nämlich, als der Kunsthandel eben Das, was eigentlich auſserhalb aller materiellen Schätzung liegt, — nämlich das Ideale — zum Gegenstand eines bloſsen Rechnenexempels macht, in welchem die Procente des Gewinnes den Hauptfaktor bilden. Die ganze Thätigkeit des Kunsthändlers, und zwar sowohl nach Seiten des Künstlers wie des Kunstfreundes hin, ist somit eine ironische und zwar humoristisch-ironische, weil beide ihm nicht nur überhaupt, sondern gerade durch ihre idealen Lebensbedürfnisse einen lediglich materiellen Vortheil gewähren müssen. Auf der andern Seite aber birgt der Kunsthandel — obzwar wieder aus blos geschäftlichem Grunde — doch auch einen in Hinsicht der

Kennerschaft sehr substanziellen Inhalt, der ihn von dem verständnifslosen Laienthum und der eitlen Liebhaberei zu seinem Vortheil unterscheidet. Ein Kunsthändler, der sein Fach versteht, wählt sich zunächst, wie der Sammler, seine Specialität: er handelt entweder mit der sogenannten Kleinkunst, deren genaue Kenntnifs eine sehr gründliche historische Kunstbildung erfordert, oder mit alten Gemälden, oder mit Werken der modernen Kunst u. s. f. Um dem Sammler auf diesen Feldern gewachsen zu sein, ist ihm, wenn er nicht zu Schaden kommen will, eine solche Kenntnifs und Kennerschaft unbedingt nothwendig; so dafs der Verkehr zwischen beiden, die als Glieder des erwähnten Gegensatzes natürliche Gegner sind, die Form eines diplomatischen Kampfspiels annimmt, worin Jeder den Anderen durch verdeckten Angriff und schlaue Vertheidigung zu besiegen versucht, bis denn doch der Sammler, dessen ideale Neigung gegen die kühle Ruhe des berechnenden Kaufmanns auf die Länge nicht stichhält, schliefslich überwunden wird und sich gefangen giebt. Die höchste Spitze des Humors erreicht der Händler aber erst nach einem solchen Siege, indem er — um den Sammler sich für die Zukunft und für ein neues gewinnbringendes Spiel zu erhalten — seinen Sieg womöglich als eine selbst erlittene Niederlage erscheinen läfst.

Dergleichen kleinliche und dadurch, gerade auf diesem Gebiet, oft widerwärtige Verhältnisse müssen nun nothwendig das wahrhafte und reine Interesse an der Kunst ausschliefsen. So ist auch von dem Kunsthändler, obwohl ihm ein routinirtes Wissen und mannigfaltige Detailkenntnisse nicht abgehen, doch eine eigentliche Liebe und somit auch ein tieferes Verständnifs der Kunst nicht zu verlangen. Trotzdem besitzt er oft einen durch Erfahrung und wohl auch durch natürliche Begabung geschärften Blick für den Kunstwerth; aber dieser Werth wird zum grofsen Theil durch das relative, dem persönlichen Geschmack und der Mode unterworfene Gewicht des Renommees, d. h. des Künstlernamens und der Seltenheit der Sache, nicht durch innere Bedeutung des Objekts, bestimmt. Das von allen solchen Nebenrücksichten freie und darum allein echte Kunstschöne ist für den Kunsthändler somit eigentlich gar nicht vorhanden; und diese Relativität der Schätzung, welche, wie bemerkt, bei dem Kunsthändler auf der Kenntnifs des individuellen Sammlergeschmacks und des Grades der Rarität des Objekts, d. h. also auf rein materieller Berechnung beruht, ist die Grenze ebensowohl für sein Verständnifs wie für das seines koordinirten Gegensatzes, des Kunstsammlers.

13. Wenn wir auf die bisher betrachteten Typen hinsichtlich ihrer gegensätzlichen Entwicklung zurückschauen, so erkennen wir, dafs der Fortgang darin der ist, dafs jedesmal das zweite Glied des Gegensatzes in einen neuen Gegensatz auseinander tritt. So spaltete sich in dem allgemeinsten Gegensatz „Laie" und „Kenner" der letztere in den des „Künstlers" und „Kunstfreundes," letzterer wieder in den des „Sammlers" und „Händlers." Der Exponent jedes Gegensatzes ist immer der Unterschied des Interesses, und dieses Interesse wird daher auf jeder neuen Stufe zu einem engeren Begriff zusammengezogen. Auch in dem „Kunsthändler" können wir noch einen solchen Gegensatz herausheben, nämlich den zwischen dem Kunstverleger, welcher die Kunstproduction fördert, indem er das Vermittlungsglied zwischen ihr und der Konsumtion bildet, und dem Kunstauctionator, welcher sich negativ dagegen verhält.

In diesem Sinne bildet der „Kunstauctionator" ebenfalls einen Gegensatz gegen den Sammler, aber nicht, indem er ihm seine Sammlung bilden hilft, sondern indem er sie zerstört. Um diese seine Stellung gegen den Sammler näher zu bestimmen, ist dieser noch von einer anderen Seite zu betrachten. Es wurde oben bemerkt, dafs das Kunstsammeln Respekt einflöfse; und zwar nicht nur durch das ernste Studium, ohne welches es gar nicht denkbar ist, sondern auch des unsäglichen Fleifses, der unerschütterlichen Geduld, der vielfachen Täuschungen und Entsagungen halber, denen der Sammler sich unterwerfen mufs, und welche sein Sammeln, für den Laien völlig unverständlich, zu einer fortdauernden Quelle der Aufregung, der leidvollen wie freundvollen, des tiefsten Schmerzes und eines ebenso tiefen Entzückens machen. Nichts aber ist ihm schmerzlicher und bildet geradezu die dauernde Qual seines Lebens als der Gedanke, dafs diese ganze, mit so grofser Mühe, Klugheit und Sorgfalt Stück für Stück von ihm, gleich der fleifsigen Biene, zusammengebrachte und wie ein Kleinod gehütete und geschätzte Sammlung nach dem Tode ihres Schöpfers durch den unbarmherzigen Hammerschlag des Auctionators zersprengt und Das, was zu seiner Zusammenbringung ein ganzes langes Menschenleben erforderte, in wenig Stunden zerstreut und in viele, ganz fremde, vielleicht verständnifslose Hände gerathen wird. Wie daher solches Monopolisiren des Besitzes, wodurch derselbe dem allgemeinen Verkehr und Genufs entzogen wird, gerade deshalb der höchste Genufs, so ist der höchste Schmerz des Sammlers die Erinnerung daran, dafs er seine Schätze nicht mit in's Grab nehmen, sondern sie schliefslich

der Willkür „lachender Erben“ überlassen muſs. Auch hierin liegt also eine Ironie, aber sie hat nicht den Charakter des Humors, wie die des Kunsthändlers gegen den lebenden Kunstfreund, sondern es ist die Ironie eines Geschicks, welches nicht ohne tragische Bedeutung erscheint.

Diese durch den Kunstauctionator repräsentirte grausame Ironie des Schicksals, welches alle solche Specialsammlungen über Kurz oder Lang trifft, erscheint gleichsam als die Strafe, welche der Genius der Kunst einer derartigen persönlichen Monopolisirung auferlegt, indem er damit den thatsächlichen Beweis führt von der blos zeitlichen Geltung solchen, an eine bestimmte Person geknüpften Sammelns. Er drückt ihm dadurch den Stempel einer zufälligen Liebhaberei auf, welche — wenn auch an sich unschuldig, ja verdienstvoll — doch dem wahren Kultus der Kunst widerstrebt, weil dieser dadurch zu einer beschränkten Götzendienerei degradirt wird. Dieser Richterspruch vollzieht sich nun eben in dem Akt der Hinrichtung, den der „Auctionator“ an der Sammlung vollstreckt.

Die Ironie, welche in solchem Schicksalsschlage liegt, wirkt hier — obschon sie nicht mehr den Lebenden trifft, sondern nur das selber empfindungslose Produkt seines Lebens (und hierin liegt schon ein versöhnendes Element) — dennoch tragisch; und diese Tragik zieht sich, wie bemerkt, als eine Art Fatum schon durch das Leben des Sammlers selbst, denn er weiſs, daſs jenes Schicksal seiner Sammlung bevorsteht. Um dem Schmerz dieses vorgeahnten Geschickes zu entgehen oder ihn doch zu mildern, bleibt ihm nur ein Mittel, das ihm zwar den Besitz der Sammlung nicht sichert, da er sie eben nicht mit in's Grab nehmen kann, aber diese doch vor der Zersplitterung schützt: Vererbung der Sammlung an ein öffentliches Kunstinstitut, sei dies nun ein staatliches, wie die durch den Konsul Wagener begründete National-Gallerie in Berlin und das vom Minister von Lindenau geschaffene Museum zu Altenburg, oder ein städtisches, wie die vom Konsul Schletter zu Leipzig und vom Professor Wallraf gestifteten Museen in Köln. Indem so die in unveräuſserlicher Zusammengehörigkeit bleibende Sammlung dem allgemeinen Genuſs zugänglich gemacht und dem Allgemeinbesitz übergeben wird, erscheint auch jener Fluch, der in Gestalt drohender Zersplitterung auf allen Privatsammlungen ruht, gesühnt und der Genius der Kunst versöhnt, weil sie nunmehr der Beschränktheit des Monopols entzogen und als Gemeingut der Nation dem freien und unselbstsüchtigen Genuſs der Gesammtheit zurückgegeben sind. —

Dies ist das versöhnende Moment, welches in dem tragischen Schicksal des Sammelns liegt, und im Grunde genommen mufs es für den wahrhaften Kunstfreund zugleich ein erhebendes sein, durch den Gedanken nämlich, dafs auf diese Weise die Früchte seiner Thätigkeit, an denen er übrigens ja sein ganzes Leben hindurch Genufs hatte, zuletzt einem unvergänglichen, wahrhaft allgemein-menschlichen Zwecke dienen.

15. Alle bisher betrachteten typischen Standpunkte tragen, trotz der allerdings mehr und mehr hervortretenden und das Urtheil modificirenden Reflexion, die beim Sammler und Kunstauctionator in der Katalogisirung sogar bis zu einem Anlauf zu geschichtlicher, immerhin aber durch das partikulare Interesse bestimmter Darstellung des Inhalts sich erhebt, dennoch den Charakter des Empfindungsurtheils, das durch die Reflexion, weil sie eben auf partikularem Interesse beruht, nur getrübt erscheint. Dafs jeder Typus seinerseits wieder eine Menge Schattirungen zuläfst, ist bereits erwähnt, und obgleich ihre Differenzen zum Theil sehr bedeutend sind, z. B. zwischen dem Sammler von alten Gemälden und dem von neueren, zwischen dem Kunsthändler, welcher Kupferstiche verlegt, und dem Bilderhändler, diesem und dem Händler mit Antiquitäten u. s. f. — so kann auf diese Specialitäten doch hier, wo es eben nur auf das Typische ankommen kann, nicht näher eingegangen werden.

Nun giebt es aber aufser diesen Typen noch andere Standpunkte, welche sich dem allgemeinen des Empfindungsurtheils unterzuordnen scheinen, z. B. der des Dilettanten, des Kunstreferenten, des Kunstlehrers u. s. f. Was indefs die beiden letzteren betrifft, so gehören sie bereits der folgenden Reihe an. Der Kunstreferent ist wesentlich Kritiker, und obschon es mit der Berichterstattung über Kunstwerke, namentlich in der gewöhnlichen Tagespresse, traurig genug bestellt ist, da den wenigsten Referenten die nöthige ästhetische Vorbildung beiwohnt und sie sich daher meist auf den Standpunkt des Empfindungsurtheils stellen, so ist dies doch nur ein subjektiver Mangel, der mit dem Begriff als solchem nicht nothwendig verbunden ist. Hinsichtlich des „Kunstlehrers“ sind natürlich diejenigen Lehrer von vorn herein von dem Standpunkt des Empfindungsurtheils auszuschliefsen, welche das Gebiet der Kunst wissenschaftlich behandeln, also z. B. an den Universitäten und den Akademien über Aesthetik, Kunstgeschichte, Mythologie, Kostümkunde u. s. f. lesen; ferner auch diejenigen, zwar meist dem praktischen Künstlerstande angehörigen Lehrer, welche die an sich wissenschaftliche Seite der Kunst zum Gegenstande ihres Lehrens

machen, z. B. Perspektive, Optik, Anatomie, Proportionslehre u. s. f. vortragen. Dagegen scheint es, dafs solche akademischen Lehrer, welche die praktischen Seiten der Kunst behandeln, also Unterricht im Zeichnen, Malen, Modelliren u. s. f. geben, wohl hierhergezogen werden könnten, sofern die Art und Weise solches Unterrichts wesentlich in der Einwirkung auf die Empfindung der Schüler für Form und Farbe beruht. Dennoch sind auch sie auszuschliefsen, weil, was wirklich Lehrhaftes in der Methode liegt, dennoch wesentlich der Reflexion angehört, was dagegen instinktiv darin wirkt, dem Lehrer als „Künstler“ zuzumessen ist, und zwar als schaffendem, nicht als urtheilendem Künstler.

Anders verhält sich die Sache mit dem Dilettanten. Er hätte füglich in die obige Reihe als besondere Gattung des Kunstfreundes eingeschoben werden können, so dafs als der nächste Gegensatz im Begriff des Kunstfreundes der des „Dilettanten“ und des „Kunstliebhabers“[1]) aufzustellen gewesen wäre, wonach der letztere sich dann weiter in den des „Sammlers“ und „Händlers“ hatte spalten können. Allein die Erwägung, dafs es sich für uns gar nicht um die Art des Schaffens, sondern lediglich um die des Urtheilens handelt, und dafs nach der ersten Seite hin der Dilettant zwar in einem bestimmten Verhältnifs zum Künstler steht — denn hier ist er der sich praktisch mit der Kunst befassende Kunstfreund —, führt nothwendig dazu, ihn andrerseits, je nach der Reife und Vielseitigkeit seines Urtheils, durchaus einer bereits betrachteten, oder auch einer noch später zu betrachtenden Stufe einzureihen. Als „Dilettant“ hat er kein specifisches Urtheil, weil kein specifisches Interesse, sondern er urtheilt entweder als Laie oder als Künstler oder auch (was oft zusammentrifft) als Sammler, nur vielleicht nicht als Händler. Was sonst die Stellung des Dilettantismus betrifft, so giebt es, je nach dem gröfseren oder geringeren Abstande vom eigentlichen und echten Künstlerthum, darin eine unendliche Menge von Abstufungen; und in dieser Hinsicht ist sein Wesen in dem Abschnitt zu bestimmen, welcher von dem künstlerischen Thun überhaupt handelt.

---

[1]) Das Wort „Dilettant“ bezeichnet bekanntlich im Italienischen ebenfalls Liebhaberei, aber im praktischen Sinne; so sagt man z. B. *dilettarsi del canto* in dem Sinne des sich Ergötzens durch Gesang, nicht am Gesange, nämlich indem man selber singt, nicht blos singen hört.

§. 4. Die Standpunkte des Reflexionsurtheils.

16. Alle die vorgenannten, in ihrer Gegensätzlichkeit aufgezeigten Standpunkte haben, wie auch sonst ihre Verschiedenheit sein mag, dies Gemeinsame, dafs die Weise ihrer Anschauung in Fragen der Kunst und darum auch ihr Urtheil auf der mehr oder weniger von der Reflexion beeinflufsten Empfindung beruht. Indessen hat in den zuletzt behandelten Standpunkten, namentlich in denen des „Sammlers" und des „Händlers" die Reflexion bereits eine solche Stärke und Ausdehnung gewonnen, dafs sie nahe an der Grenze stehen, wo das Empfindungsurtheil gänzlich in das Reflexionsurtheil übergeht. Ja, es giebt einzelne Vertreter desselben, welche sich von der bis dahin praktischen Tendenz ihres Interesses bis zu einer theoretischen Behandlung des Inhalts erheben. So giebt es Kenner von Fach, welche ihre Kennerschaft systematisiren und nach dieser Richtung hin als Schriftsteller auftreten; ebenso giebt es Sammler, welche über das ihnen geläufige Gebiet allgemeine Reflexionen anstellen, die Thatsachen desselben, wie sie sich bei anderen Schriftstellern finden, kritisch prüfen, durch genauere Erforschung modificiren u. s. f. Die Bedeutung des Kunstauctionskatalogs als Embryos der Kunstgeschichte ist schon erwähnt.[1]

Solche gewissermaafsen monographischen Arbeiten sind nun von nicht geringem Werth, denn sie enthalten, mit Vermeidung jeder „unnützen Rederei", als welche solchen Monographisten freilich alle allgemeinen Betrachtungen ästhetischer Natur erscheinen, eine reiche Quelle positiver Daten und wissenschaftlicher Details jeder Art, wenn diese auch in Hinsicht des Allgemeinen nur gleichsam das Rohmaterial für das ästhetische Denken bilden. In dieser Form, z. B. wenn ein Sammler von Siegelabdrücken oder Münzen, die schon an sich einen untergeordneten Kunstwerth besitzen und viel mehr Gewicht für die Specialgeschichte einer besonderen Kulturentwickelung haben, ein Werk schreibt über „die Siegel der alten polnischen Städte", oder über „die Münzen der ersten christlichen Fürsten", so wäre ein solches als Arbeit immerhin mit Achtung zu betrachten, wenn auch die kunstgeschichtlichen und gar die kunstphilosophischen Resultate davon sich auf ein Minimum reduciren.

Gleichwohl enthalten solche monographischen Arbeiten neben dem blos historischen Detail bereits ein kritisches Element, gehören also, trotz ihrer Begrenzung auf eine meist sehr enge Sphäre und trotz des Ueberwiegens des rein Stofflichen über das Ideelle, einer höheren Stufe an. Die niedrigste Stufe, welche gradezu als

Gegensatz zur historischen Behandlung der Kunst, da letztere ohne Auswahl und Sichtung des Stoffes, also ohne Kritik, nicht denkbar ist, betrachtet werden mufs, bildet die chronikalische Behandlung. — Der Kunstchronist ist strenggenommen, obschon der Reflexion angehörig, urtheilslos: er vertritt den naiven Standpunkt innerhalb der blos verständigen Betrachtung. In solcher Weise ist die Kunstgeschichte Vasaris behandelt. Hier wird Alles mit gleicher Ausführlichkeit behandelt, von Michelangelo z. B. wichtige Aussprüche über Kunstwerke ebenso gut mitgetheilt wie die Thatsache, dafs er den Schnupfen gehabt oder seine Verwandten besucht hat. Sofern nun solches Detail sich von selbst zu einem Gesammtbilde in der Phantasie des Lesers zusammenfügt, gewinnen derartige Kleinigkeiten eine relative Wichtigkeit für die Lebendigkeit des Bildes überhaupt und dadurch wieder für die Würdigung des betreffenden Charakters selbst. Doch ist dies nicht Zweck des Chronisten, sondern unwillkürliches Resultat für Denjenigen, der den von ihm dargebotenen Inhalt, durch Fortlassung des Unwesentlichen, zu solchem Bilde gestaltet.

Der Kunsthistoriker bildet nun durch das Moment bewufster Reflexion, das ihn bei seiner Auffassung und Darstellung des Stoffes leitet, einen Gegensatz gegen den Chronisten. Allein der Begriff des „Historikers“ ist trotzdem noch ein sehr allgemeiner und umfassender, denn es kommt dabei einmal auf den Inhalt der Reflexion an, welcher hinsichtlich seiner geistigen Bedeutung noch sehr viele Grade zuläfst, sodann auf den Umfang des behandelten Gebietes selbst. Je allgemeiner dieses, d. h. je weiter sein Umfang ist, desto höher wird auch der Standpunkt sein, den die Reflexion einzunehmen hat, desto sichtender und ausschliefsender, die stoffliche Einzelheit unter das Allgemeine und Wesentliche unterordnender wird die Kritik verfahren müssen; z. B. wenn die sämmtlichen verschiedenen künstlerischen Gebiete einer in sich abgeschlossenen Entwickelungsepoche zusammengefafst, oder gröfsere Gebiete für sich, etwa das der Malerei, oder der Plastik, oder der Musik, oder der Poesie u. s. f., in ihrem gesammten Entwickelungsgange durch die Geschichte hierdurch verfolgt werden. Auch hier giebt es jedoch noch eine engere Begrenzung, z. B. wenn nur die Architektur des Mittelalters, nicht die gesammte Architekturgeschichte, auch nicht einmal die verschiedenen Gebiete der mittelalterlichen Baukunst, sondern etwa nur die kirchliche Architektur dieser Zeit als Gegenstand der wissenschaftlichen Behandlung gewählt wird, oder etwa, wie von Fr. v. Schlegel, die griechische Poesie u. s. f. — Es liegt

nun in der Natur der Sache, dafs, je enger begrenzt die Sphäre ist, welche sich der Verfasser zur Bearbeitung wählt, desto reichhaltiger zwar das historische Detail, um so enger aber andrerseits auch der Horizont und um so niedriger der Standpunkt sein wird, den die Betrachtung einzunehmen im Stande ist. Eine allgemeine Kunstgeschichte, d. h. eine nicht nur alle Künste, sondern auch alle Epochen ihrer Entwickelung umfassende Betrachtung hat selbstverständlich einen ganz anderen, weiteren, nur durch einen höheren Standpunkt zu gewinnenden Gesichtskreis nöthig als etwa eine Geschichte der Elfenbeinschnitzerei des 17. Jahrhunderts oder der Porzellanmanufaktur, ja selbst schon einen anderen als eine Geschichte der griechischen Plastik oder der italienischen Malerei, obwohl diese beiden letzteren Beispiele, weil nämlich die Plastik ebenso in der griechischen Kunst wie die Malerei in der italienischen kulminirte, jenem höchsten Standpunkt historischer Kritik viel näher liegen als jene nicht nur historisch begrenzten, sondern auch an sich untergeordneten Gebiete.

17. Von der in der Sache liegenden graduellen Verschiedenheit der Standpunkte abgesehen, läfst sich nun aber auch eine andere, mehr qualitative Verschiedenheit derselben nachweisen, deren Ursprung in der natürlichen Befähigung der betreffenden Forscher selbst zu suchen ist. In dieser Hinsicht kann denn der Fall eintreten, dafs ein Forscher auf begrenzterem Gebiet im Grunde einen höheren Standpunkt einnimmt als einer, der sich eine umfassendere Sphäre wählt. Diese letztere Differenz ist eigentlich für diese Erörterung allein von Belang, und wenn auch die Wissenschaft selbst an ihre Vertreter die ernste Forderung zu stellen hat, dafs sie sich auf den Grad ihrer Befähigung hin prüfen, um danach zu bestimmen, welcher Umfang des Gebiets der Weite ihres geistigen Gesichtskreises entspricht, um sich nicht auf Dinge einzulassen, die eben jenseits ihres Horizonts liegen, so kann es doch selbstverständlich dafür keine bestimmte Vorschriften geben. Es mufs Jedem unbenommen bleiben, sich und seinen Standpunkt so hoch zu schätzen, als ihm sein Gewissen oder seine Eitelkeit gestattet. Nun ist es aber aus der Schwäche der menschlichen Natur leicht erklärbar, dafs gerade die Befähigteren sich eher zu unter- als zu überschätzen geneigt sind, weil diese nämlich in ihrer Vorstellung dem Ideal näher stehen und daran ihre Kraft messen; während umgekehrt die untergeordneteren Geister sich, da ihnen dieser Maafsstab fehlt, leicht überheben und also eher zu einer Ueber- als zu einer Unterschätzung inkliniren. Es kann hier nicht

die Absicht sein, eine Kritik der persönlichen Vertreter der historischen Kunstwissenschaft zu geben, eines Begriffs, der als relativer eine große Mannigfaltigkeit von realen Standpunkten umfaßt. Sondern es mag noch einmal kurz bemerkt werden, daß hier, wie bei jeder Zusammenstellung der geschichtlichen Daten, der niedrigste Standpunkt der des Chronisten ist, welcher die äußerlichen Fakta eines engeren oder weiteren Gebietes ohne Unterscheidung ihres wesentlichen oder unwesentlichen Inhalts, kritiklos aneinanderreiht und nur das eine Moment im Auge hat, ob das Faktum richtig sei oder nicht. Wesentlich chronikalischer Art — hier aber zum Theil durch die Form geboten — sind so die sogenannten Künstlerlexika. Etwas höher, obwohl auch noch in kritischer Beziehung ohne großen Werth, sind biographische Sammelwerke, wie z. B. das bereits erwähnte von Vasari, weil sie manchen, allerdings erst durch einen späteren kritischen Forscher zu verwerthenden Aufschluß über die innere Geschichte der Künstler geben. — Als eine weitere Stufe kann dann diejenige historische Betrachtungsweise betrachtet werden, welche schon eine Art inneren Zusammenhanges nicht nur in den einzelnen Phasen der kunstgeschichtlichen Entwickelung selbst, sondern auch zwischen diesen und der allgemeinen kulturgeschichtlichen ahnt und andeutet, wenn auch die Form dieser Betrachtung sich nicht über die konventionelle Vorstellungsweise des sogenannten gesunden Menschenverstandes erhebt. Doch bildet solche Betrachtungsweise weder die allgemeine Basis für die Darstellung des Thatsächlichen, so daß sie sich etwa wie ein rother Faden durch das Ganze hindurchzieht, noch ist sie überhaupt der eigentliche Zweck derselben, sondern ihr wird nur gleichsam gelegentlich ein partielles Recht eingeräumt: der eigentliche Inhalt und Zweck bleibt dagegen immer noch das Thatsächliche als solches und seine „Berichtigung“, d. h. Nachweis seiner Richtigkeit[1]).

---

[1]) Es kann als ein charakteristisches Zeichen der Schnelllebigkeit unserer Zeit überhaupt, wie besonders auch der eigenthümlichen Verständigkeit der heutigen Jugend betrachtet werden, daß grade in solcher ganz dürren und trockenen Art der Gelehrsamkeit sich vornehmlich junge Leute hervorthun, so daß man erstaunt ist, woher sie solchen „reichen Schatz an Wissen“, woran Forscher sonst ihr ganzes Leben sammelten, in aller Geschwindigkeit sich angeschafft. Aber nicht der Gedanke ist's, den sie fördern, sondern lediglich das auf den Bibliotheken zusammengescharrte Detail. Auf sie paßt vortrefflich das Epigramm Schillers „Die Sonntagskinder“:

Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun,
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert.
Was sie gestern gelernt, das wollen sie heute schon lehren;
Ach, was haben die Herren doch für ein kurzes Gedärm!

Von „Verdauen“, Verarbeiten, in Gedanken Umsetzen ist bei ihnen nämlich nicht die Rede.

18. Diese Klasse von **Kunsthistorikern** ist nun eine so zahlreiche und ihre Vertreter besitzen solche Familienähnlichkeit, daſs — wenn so schlechthin von „Kunstgeschichte“ gesprochen wird — gewöhnlich diese Art der Behandlung gemeint ist, womit diese also für die eigentliche und wahre Geschichte der Kunst erklärt werden zu sollen scheint. Es ist daher nach der Bedeutung solchen historischen Standpunkts zu fragen, um das Maaſs und die Grenze seiner Berechtigung zu bestimmen. Zuvörderst ist nun Dies zu bemerken, daſs die Gesammtkenntniſs des geschichtlichen Materials für die Arbeit des denkenden Geistes, welcher dasselbe in seinem organischen Ideenzusammenhang zu begreifen hat, eine selbstverständliche Voraussetzung ist. Jedoch ist ein solches Begreifen nur durch die Unter- und Ausscheidung des Nebensächlichen vom Wesentlichen, des Zufälligen und Beiläufigen vom Nothwendigen und Charakteristischen überhaupt möglich. Die Kenntniſs eines jeden beliebigen Details, z. B. jedes irgendwie zu bestimmenden Datums, ist nicht nur unnöthig, sondern geradezu verwirrend und durch Abziehung vom substanziellen Gedankeninhalt störend, schon weil die bloſse Massenhaftigkeit überhaupt zerstreuend wirken und einer gedanklichen Durchdringung widerstreben muſs. Dergleichen Unterschiede machen nun die Kunsthistoriker im obigen Sinne des Wortes entweder gar nicht oder doch nicht in hinreichendem Maaſse; im Gegentheil, sie erscheinen um so gelehrter und folglich um so gröſser, je massenhafter und subtiler das Detail ist, welches sie für oder gegen die Richtigkeit eines an sich vielleicht ganz indifferenten äuſserlichen Faktums anhäufen. Wenn der denkende Historiker alles Detail, das seiner Zufälligkeit halber der Idee fremd ist, als leeres Stroh betrachtet, aus dem die Körner des Gedankens bereits ausgeschieden sind, bemühen sich die Handwerker der „historischen Kunstforschung“ grade dies Stroh unermüdlich zu dreschen und schlieſslich zu einer Streu zusammenzutragen, worauf sich der Ruhm ihrer Gelehrsamkeit bettet. Da ihnen nämlich das eigentliche Kriterium für die Abschätzung des Wesentlichen und Unwesentlichen fehlt, welches allein in der Beziehung des Thatsächlichen zum inneren Fortschritt des geschichtlichen Geistes liegt, ihre Darstellung des Thatsächlichen aber gleichwohl nicht alles und jedes Kriteriums entbehren kann, so lassen sie sich mit solchen genügen, die wenigstens den Schein einer gewissen Berechtigung haben: namentlich mit denen des „hohen Alters“ und der „Seltenheit“; wozu dann auch wohl noch die „Schwierigkeit“, etwas zu beschaffen, hinzutritt. Hierin stimmen sie also mit den Sammlern überein, für welche

ebenfalls die **Rarität** und das **Alter** eines Objekts die einzigen Werthbestimmungen enthalten. Wenn ein solcher „Historiker", der etwa eine Geschichte eines berühmten Malers, natürlich eines alten, schriebe, das Glück hätte, aus alten, ehrwürdigen Dokumenten, wie Kaufskontrakten oder Baurechnungen, die er irgendwo im Winkel einer staubigen Rumpelkammer eines alten Rathhauses aufgestöbert, den „urkundlichen" Nachweis zu führen, an welcher Stelle des Hauses — wollen sagen die Holzkammer gelegen, so wäre dies im Sinne solcher Kunsthistoriker „eine unschätzbare Bereicherung des kunstgeschichtlichen Materials". Von diesen Danaiden der Kunstwissenschaft sagt Schiller ebenso wahr wie scharf:

„Jahre lang schöpfen sie schon in das Sieb und brüten den Stein aus,
„Aber der Stein wird nicht warm, aber das Sieb wird nicht voll."

Derartige Historiker lieben es denn, gewissermaafsen durch das instinktive Gefühl der Unerquicklichkeit und Interesselosigkeit des blofsen Aneinanderreihens von Fakten getrieben, ihren — gleichviel ob durch selbsständige Forschung oder durch Kompilation erarbeiteten — Thatsachenstoff durch mehr oder weniger schönrednerische Phrasen gleichsam zu umkleiden, indem sie sich in den Einleitungen zu den gröfseren Abschnitten auf's Aesthetisiren legen. Es wird von dieser Manier, welche nur ein weiteres Zeichen der diese ganze Klasse charakterisirenden Gedankenarmuth ist, später näher die Rede sein, so dafs wir uns hier an der blofsen Erwähnung begnügen lassen können.

19. Besondere **Abarten** des reflektirenden Kunsthikorikers bilden der **gelehrte Kunstantiquar** und, mit ihm verwandt, der **Kunstphilologe**. Der „Antiquar" fällt in sofern mit dem Pedanten der Kunstgeschichte zusammen, als er zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem nicht hinlänglich unterscheidet und als auch ihm die Kategorien der Seltenheit, des Alters u. s. f. weit über die eigentlichen ästhetischen Kriterien gehen. Beim „Philologen" — soweit er hier in Betracht kommt, d. h. wenn er entweder poetische Erzeugnisse der Alten oder philosophische Schriften derselben über Kunst behandelt — tritt nicht selten der Fall ein, dafs ihm die Unbefangenheit beim Beurtheilen des Inhalts über der Schwierigkeit, welche die Form darbietet, abhanden kommt. Es herrscht nämlich zwischen dem antiken Wort und dem modernen eine noch viel gröfsere Differenz als zwischen den entsprechenden Bezeichnungen desselben Inhalts bei verschiedenen modernen Sprachen. Wenn daher z. B. das französische *esprit* weder durch „Geist", noch durch „Verstand" noch durch „Witz" vollständig wiedergegeben, ebensowenig die deutschen

Wörter *Gefühl* oder *Sehnsucht* durch eine den Inhalt völlig deckende Bezeichnung im Französischen übersetzt werden können, so ist die Differenz zwischen modernen und antiken Sprachen überhaupt doch noch gröſser, da der Sprachgeist ja mit der gesammten differenten Weltanschauung im innigsten Zusammenhang steht. Die daraus sich ergebende Inkongruenz zwischen dem antiken Wort und dem modernen — eine Inkongruenz, welche ebenso sehr eine solche der Begriffe selbst ist — stemmt sich nun gegen die philologische Reflexion und bleibt schlieſslich als unlösbares Residuum gegen das moderne Verständniſs bestehen.[1]) So nimmt das antike Wort oft den Schein von etwas Räthselhaftem, Geheimniſsvollem an, das dem reflektirenden Verstande als eine besondere Tiefe des antiken Denkens und Empfindens überhaupt imponirt: dadurch kommt der Philologe zu einem instinktiven Respekt vor dem bloſsen Buchstaben der Antike, welcher dann für ihn ein ganz anderes Gewicht hat als der moderne, vielleicht bedeutsamere Buchstabe. Ja, dem antiken Wort wird dann wider Willen und Wissen gleichsam ein moralischer Zwang angethan, um zu seinem eigenen Besten eine Bedeutung zu gewinnen, die ihm im Grunde fremd ist. Im Allgemeinen kann man, unbeschadet der Gröſse und Hoheit der antiken Weltanschauung, wohl sagen, daſs der Weltgeist seitdem die Kinderschuhe ausgetreten und einige Fortschritte überhaupt gemacht habe, so daſs Mancherlei, was dazumal als etwas Tiefes und Sinnvolles erscheinen konnte, ohne Zweifel platt und trivial herauskommen müſste, wenn es heute gesagt würde. Von solchen Trivialitäten sind z. B. trotz aller sonstigen Schönheit der Darstellung und Reinheit der Sprache die platonischen Dialoge voll. Trifft nun der Philologe auf solche Plattheit, die ihm aus modernem Munde, dem gegenüber er sich einfach als Mann von gesundem Menschenverstande verhalten könnte, kindisch vorkommen würde, so verwandelt sich für ihn dies antik-Kindische sofort in „göttliche Naivetät“ u. s. f., oder er wendet auch wohl solchen einfachen Satz mittelst elastischer Kommentirung und Interpretation so lange hin und her, bis er schlieſslich ganz unerwartet eine interessante Seite daran entdeckt oder wenigstens zu entdecken glaubt, womit denn das Spiel gewonnen ist. Daſs durch solches Interpretiren und Interpoliren Manches in

---

[1]) Um nur einige Beispiele anzuführen, mag an die antiken Ausdrücke des πάθος, ἦθος, ἁρμονία erinnert werden, welche meist falsch durch „Leidenschaft“, „Sitte“ (oder gar „Sittlichkeit“), „Harmonie“ übersetzt zu werden pflegen. Selbst der geistvolle und gewiſs nichts weniger als pedantische Stahr ist in seiner trefflichen Uebersetzung der „Poetik“ des Aristoteles zuweilen durch die Inkongruenz der griechischen und deutschen Bezeichnungen in Verlegenheit gerathen.

die antiken Worte hineingebracht wird, wovon sich „die Philosophie der Alten nichts hat träumen lassen", ist dabei kaum zu vermeiden. Aber selbst abgesehen hiervon, liegt eine gewisse Nothwendigkeit darin, daſs der Philologe — schon der mannigfachen Schwierigkeiten halber, die ihm jenes Interpretiren dargeboten — gleichsam zu seiner eigenen Rechtfertigung, einen unendlich höheren Werth auf solche antiken Sätze legen zu müssen vermeint als auf moderne Gedanken, die gar keiner Interpretation bedürfen, weil sie, wenn auch noch so tief und bedeutsam, doch dem Wortsinn nach ohne viel Umstände verständlich sind. Hieraus nun entsteht hier in Hinsicht der Bedeutsamkeit Dessen, was die Alten gesagt haben, ein ähnlicher Köhlerglaube, wie beim „Sammler" hinsichtlich der Rarität und des Alters und wie beim „Kenner" hinsichtlich der tiefen Intentionen der alten Meister. Solch Köhlerglaube schwört dann auf Alles, was alt ist, nur weil es dies ist, oder betrachtet doch alles Antike mit einer gewissen dogmatischen Pietät und einer stets günstigen Voreingenommenheit, welche ihm die unbefangene Klarheit des Blickes verdunkelt. Daſs, als Gegenstück dazu, das Moderne umgekehrt, nur weil es modern ist, ihm um so weniger Interesse erregt und bedeutsam erscheint, ist nur eine weitere Konsequenz. Diese doppelte Voreingenommenheit ist demnach bei dem Philologen die Schranke der Berechtiguug seines Standpunktes.[1]).

20. Eine höhere und reinere Bedeutung gewinnt die Kunstgeschichte, wenn ihre Bearbeitung, überhaupt auf der allgemeinen Basis eines substanziell angelegten und gebildeten Geistes fuſsend, die Thatsachen von vorn herein auf Grund tieferer Erkenntniſs ihrer Bedeutung und Bedeutsamkeit sowohl auswählt als auch anordnet, wenn auch die Motive für dieses echt wissenschaftliche Verfahren nur selten offen zu Tage treten. Zu solcher Art Kunsthistoriker gehören in neuerer Zeit z. B. Hotho, Schnaase und einige

---

[1]) Was insbesondere die philologische Behandlung der antiken Kritik und Kunsttheorie betrifft, so ist dadurch mancherlei Schiefheit in die Auffassung der Alten hineingekommen. Schon Friedrich Schlegel, den man gewiſs als einen Verehrer und Bewunderer des Antiken betrachten darf, klagt in seinem Buche „Ueber das Studium der griechischen Poesie", daſs es „der unglücklichste Einfall gewesen sei, den man je gehabt hat, der griechischen Kunsttheorie eine Autorität beizulegen", und wenn er hierin auch zu weit geht und namentlich über Aristoteles ziemlich wegwerfend spricht, so hat er im Allgemeinen doch recht. Allerdings giebt es auch unter den Philologen einzelne Männer, die sich bei aller Eindringlichkeit des Forschens die Klarheit des Blickes zu bewahren wuſsten, wie z. B. Biese und namentlich F. Müller, dessen vortreffliche „Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten" ein Meisterwerk meist unbefangener und ernster Forschung ist. Aber solche Forscher haben sich diese Klarheit nur bewahrt durch die ursprüngliche philosophische Anlage ihres Geistes, die daher auch aus ihrer ganzen Darstellung hervorleuchtet.

wenige Andere von ähnlicher Bedeutsamkeit. In ihren Werken waltet das philosophische Denken, wenn auch gleichsam nur latent, entschieden vor und durchleuchtet die ganze Darstellung mit dem klaren Lichte eines von der organischen Totalität des Gebietes erfüllten Bewufstseins. Auf eine eigentliche begriffliche Entwicklung der ästhetischen Gesetze tendiren sie jedoch nicht, sondern berühren Derartiges nur, wo der Stoff ihnen gerade Gelegenheit dazu bietet, sonst setzen sie es in den meisten Fällen als etwas Selbstverständliches voraus. Dies nun ist in Hinsicht ihrer Betrachtung des allgemeinen Entwicklungsganges der Kunst, sowie näher der realen Kunstwerke selbst, für deren Werthschätzung man das Bewufstsein über jene ästhetischen Gesetze in ihrem organischen Gesammtzusammenhange nicht entbehren kann, die Grenze ihres Standpunktes. Bei aller stofflichen Fülle und bei aller intelligenten Durchdringung dieser Fülle fehlt ihnen doch das stets präsente, gleichsam in das Fleisch und Blut des Instinkts übergegangene spekulative Bewufstsein des Philosophen; und dieser Mangel, welcher sich bei dem blofsen Chronisten, sowie bei dem trotz aller Schönrednerei doch im Grunde trockenen Historiker auf dem Standpunkte der bornirten Verständigkeit als durchgehendes charakteristisches Merkmal zeigt und der ganzen Darstellung des letzteren ein Gepräge nüchterner Gedankenleere aufprägt, mufs auch bei kritischen Historikern zuweilen hervortreten und als eine Lücke in der wissenschaftlichen Entwicklung oder als eine Willkür in der Verknüpfung des Thatsächlichen, nach dessen wahrhafter Bedeutung, der Darstellung anhaften. Ja, völlig vom Wahren sich entfernende Auffassungsweisen gewisser Erscheinungen der geschichtlichen Genesis werden nicht gänzlich zu vermeiden sein. — Immerhin aber bieten ihre Arbeiten den am reinsten gesichteten und geläuterten Stoff für den Philosophen dar, während die Werke der vorgenannten Klasse nur einen sehr untergeordneten Werth für ihn besitzen.

Was also keine dieser verschiedenen Gattungen der Kunsthistorie zu leisten vermag, ist die Herausbringung des in der Kunstgeschichte selbst sich gestaltenden Begriffsmaterials oder die Bestimmung und Feststellung der ästhetischen Grundbegriffe in ihrer mannigfaltigen Gliederung; gleichwohl ist der Historie und namentlich den Vertretern der wahrhaft wissenschaftlichen, weil kritischen Kunstforschung die Anwendung dieser Begriffe unentbehrlich. So gebrauchen sie wohl z. B. die Ausdrücke „malerische“ oder „pla-

stische Schönheit", „Ideal", „Humor", „genrehaft" u. dergl; was aber „malerische Schönheit" im Unterschiede von der „plastischen" sei, worin das Wesen des „Ideals", des „Humors", des „Genrehaften" bestehe, sagen sie entweder gar nicht, oder sie sagen es nur beiläufig, nicht in der Form begrifflichen Erörterung. Solche Begriffe können nun aber gar nicht einzeln für sich in erschöpfender Weise erörtert werden, da sie alle in so organischem Zusammenhange mit einander stehen, dafs einer den andern voraussetzt und bedingt; denn eine wahrhaft wissenschaftliche Bestimmung derselben ist durchaus nur in systematischer Form, d. h. im Organismus des philosophischen Systems, möglich. Da nun selbst die reinste Intelligenz den aus den Thatsachen geschöpften Gedankeninhalt ohne solche philosophische Feststellung der Grundbegriffe immerhin nur in aphoristischer Weise und für die Vorstellung, nicht aber im Zusammenhange und für das das begreifende Denken darzulegen vermag, so bleibt selbst die gedankenreichste Darstellung des kunstgeschichtlichen Stoffs doch schliefslich mit einer Subjektivität behaftet, welche gestattet, dafs der Leser, wenn er z. B. eine andere Ansicht als der betreffende Verfasser vom Wesen des „Häfslichen" hat, nicht genöthigt ist, die an jene Ansicht geknüpften Folgerungen, etwa für die Betrachtungsweise der niederländischen Genremalerei, für richtig zu halten. Eine Ansicht bleibt eben nur eine Ansicht, d. h. sie hat, wenn sie sich nicht ihrem Inhalt nach auf eine objektive Nothwendigkeit des Gedankens stützt — und dies ist eben nur durch die systematische philosophische Betrachtungsweise des Gesammtgebietes aller Grundbegriffe möglich — als solche individuelle Meinung keine höhere Berechtigung als eine andere, wenn sie auch in Wahrheit das Richtige enthalten mag.

Dieser Mangel begrifflicher Nothwendigkeit, welcher der historischen Kritik selbst in ihrer reinsten Gestalt beiwohnt, bildet, wie schon bemerkt, die Schranke dieser ganzen Stufenreihe von Formen der Darstellung, welche auf dem Standpunkt des reflektirenden Verstandes verharren, und enthält die unabweisliche Forderung, zu einem höheren Standpunkt fortzugehen, von welchem allein eine objektiv-wissenschaftliche Betrachtung nicht nur des Gesammtgebiets des Schönen und der Kunst, sondern auch aller ihrer sowohl begrifflichen wie geschichtlichen Erscheinungen angestellt werden kann. Dieser höhere Standpunkt ist aber allein der des vernünftigen Erkennens, oder genauer ausgedrückt: der philosophischen Betrachtung der Kunst-Geschichte.

§. 5. c. Die Standpunkte des Vernunfturtheils.

21. Wenn in dieser Ueberschrift, statt von dem Standpunkt des Vernunfturtheils, die Rede von einer Mehrheit solcher ist, so scheint, weil doch die vernünftige Betrachtung nur eine sein kann, darin zunächst ein Widerspruch zu liegen. Dagegen ist zu bemerken, dafs es allerdings auch hier, gleichsam als Vorstufen zu dem höchsten und allein objektiv-wissenschaftlichen Standpunkt der spekulativen Aesthetik, eine Reihe von Standpunkten, wenn man sie so nennen will, giebt, die wenigstens darin eine Aehnlichkeit mit der philosophischen Betrachtungsweise besitzen, dafs sie die Tendenz zeigen, die Grundbegriffe — in welcher Weise immer es sei — überhaupt zu erörtern. Andererseits aber, da das Denken auf dieser niedrigsten Stufe des vernünftigen Urtheilens sich zu dem wahrhaft wissenschaftlichen Standpunkt noch nicht zu erheben vermag, so zeigen sie darin eine Verwandtschaft mit den Standpunkten des Empfindungsurtheils, dafs sie ebenfalls zum Theil mit der Reflexion behaftet sind; nur mit dem Unterschiede, dafs, während die Standpunkte des Empfindungsurtheils schon mit reflektirenden Elementen vermischt sind, die Vorstufen des Vernunfturtheils sich noch nicht davon befreit haben. Der niedrigste von diesen Standpunkten ist als der einer phrasenhaften Schönrednerei zu bezeichnen, welche mit jenem falschen Schein poetischer Kraft auftritt, den man wohl irrthümlich als „Genialität des Styls" zu bezeichnen pflegt. Dieser Standpunkt ist aus dem offenbaren Mifsverständnifs hervorgegangen, dafs in ästhetischen Fragen lediglich das „Gefühl" die höchste Instanz sei, an welche man zu appelliren habe; einem Mifsverständnifs, dessen Quelle in dem Ausspruch eines unsrer genialsten Geister, nämlich in Jean Paul, zu suchen ist. Dieser, in das tiefere Innere der Dinge sich versenkende, wunderbare, aber auch wunderliche Geist war es, welcher jenem, zu so seichtem Epigonenthum führenden Mifsverständnifs einen ebenso verführerischen wie pikanten Ausdruck verlieh und so gerade durch die wahrhafte Tiefe seiner Intuition und den merkwürdigen Reichthum seines fast immer substanziellen, aber selten klaren Anschauens den ersten Anstofs dazu gab, die Aesthetik in die gefährliche Bahn phantastischer Ueberschwenglichkeit zu leiten; eine Bahn, welche seine meist flachen, kenntnifslosen und gedankenarmen Nachfolger seitdem mit dem subjektiven Anspruch an geistreiche, ja geniale Auffassung breit getreten haben.

Da bei Jean Paul tiefste Ahnung der Wahrheit mit Verirrung

in paradoxale Einseitigkeit oft umrifslos in einander schwanken, so bietet er dem Leser, statt des festen Flusses bestimmter klarer Gedanken, oft einen kataraktenartig hervorstürzenden Strom von Metaphern, deren symbolische Andeutungen, weil sie nur eine mehr oder weniger entferntere Beziehung zu konkreten Gedanken enthalten, selten eine begriffliche Befriedigung gewähren, oft aber geradehin zu Fehlschlüssen führen.

Gleichwohl ist zu sagen, dafs, so mifsverständlich durch ihre Einseitigkeit viele Aussprüche Jean Pauls sind, in ihnen doch, wie bemerkt, stets ein bedeutendes Moment der Wahrheit verborgen liegt; ein Moment, das nicht nur gegen die modernen Schönredner, sondern auch gegen die auf der anderen Seite stehenden systematischen Aesthetiker vielfach geltend gemacht werden kann: nämlich ein Takt des philosophischen Instinkts, um diesen Ausdruck zu brauchen, d. h. eine Unmittelbarkeit der Intuition für den substanziellen Inhalt, die ihn, obschon er auf der Vorstufe zum höheren philosophischen Erkennen stehen bleibt, doch weit über seine modernen Nachtreter erhebt. Die positiven Verdienste, welche sich Jean Paul durch seine geistvollen Erörterungen namentlich über das Wesen des Humors, des Witzes, der Ironie u. a. m., um die Aesthetik erworben, können erst später[1]) in der „Geschichte der Aesthetik" selbst gewürdigt werden, da es sich hier nur um seinen formalen Standpunkt handelt.

22. Dafs trotzdem seine wesentlich substanzielle Anschauung einer, wie es scheint, mehr und mehr überhandnehmenden seichten Schönrednerei Vorschub geleistet, davon ist der Grund lediglich in dem unbestimmten und nicht selten phantastischen Charakter seiner Darstellungsweise zu suchen. Diese modernen Schönredner sind nun als die wahren Parasyten der Aesthetik zu bezeichnen, welche diese edle Wissenschaft, namentlich bei den Künstlern, geradezu in Verruf gebracht haben. Dem „gebildeten Publikum" aber ist dieses schönrednerische Wesen um so gefährlicher, da es einerseits durch eine aufserordentliche Sicherheit des Auftretens, als ob nur bei ihm die volle Wahrheit zu finden sei, dem mit den Leistungen der Wissenschaft meist wenig bekannten Laien imponirt, andrerseits durch die gefällige Enthebung von jedem Zwang ernsteren Nachdenkens bei Hörern und Lesern eine grofse Anziehungskraft ausübt. Es giebt heutzutage eine ziemliche Menge solcher populär-geistreichen Aesthetiker, welche in phantastischer Oberfläch-

[1]) Siehe §. 50, Nr. 835—860.

lichkeit Unglaubliches leisten. Sie können von den nach wissenschaftlicher Wahrheit strebenden Forschern, die von ihnen natürlich als trockene Pedanten mit wenig Witz und viel Behagen abgethan werden, obschon sie ihnen das Wenige an substanziellen Gedanken, das sie besitzen, verdanken, nicht scharf genug in ihrer ganzen Armseligkeit gekennzeichnet werden, weil leider der bunte Flitterkram hochtrabender und volltönender Worte, mit dem sie die Dürftigkeit ihrer Gedanken umhüllen, dem durch pikante Frivolität jeder Art verdorbenen Modegeschmack des Publikums mehr zusagt als die einfache und schmucklose, aber inhaltstiefe Sprache des wissenschaftlichen Denkers.

Als eine Vorstufe zur Schönrednerei derjenigen „Aesthetiker", welche aus der schönen Phrase sich eine Specialität schaffen und die als „asthetisirende Phantasten" gekennzeichnet werden können, ist die nur sporadisch auftretende dekorative Schönrednerei der „Kunstgelehrten von Fach" zunächst zu betrachten. Sie bilden gewissermaafsen so den Uebergang von der Stufe des Verstandesurtheils zu der des Vernunfturtheils, indem sie die ästhetische Phrase gleichsam als Ornament für die trockene Verständigkeit der historischen Forschung zu verwenden sich bemühen. Dafs gerade hier, bei den nüchternsten „Vertretern der historischen Kunstwissenschaft", die Phrase so tief Wurzel hat schlagen können, müfste auffallend erscheinen, wenn dieser scheinbare Widerspruch nicht aus dem heimlich gefühlten Bedürfnifs bei ihnen zu erklären wäre, durch die äufserliche Zuthat eines blumenreichen Schwulstes dem „gebildeten Publikum" die an sich nüchterne und langweilige Anhäufung von Daten, Namen und Titeln von Werken, womit die Chronisten der Kunst ihre Bände füllen, etwas mundrechter und diese letzteren selbst dadurch „populärer" zu machen. Man findet daher solchen duftlosen Blüthenreichthum auch meist nur in den Einleitungen, Eingängen zu den Kapiteln u. s. f., und es ist dann oft höchst ergötzlich zu beobachten, wie jene „Gelehrten" ihre Leser aus solchem kleinen, mit Papierblumen geschmückten Vorgarten in den daran stofsenden grofsen historischen Kohlgarten hinüberleiten, indem sie plötzlich in den trockensten Kanzleistyl der Kunsthistorie zurückfallen.

Diese Phrasenhaftigkeit hat nun zwar nach der einen Seite hin den Charakter der Gedankenarmuth; sofern sie sich aber, statt an das begreifende Erkennen, nur an die sinnliche Phantasie des Lesers wendet, beruht sie andrerseits auf dem Mifsverständnifs, als liefsen sich die objektiven Ideen, welche das Reich des Schönen und der

Kunst bilden, eigentlich nur auf eine subjektiv-künstlerische Weise für die Vorstellung abspiegeln, als seien sie einer objektiv-gedanklichen Begründung weder fähig noch am Ende bedürftig. Wenn nun ein solches Phantasiren über ein Gedankenthema etwa für die Empfindung hinreichen mag — wie man ja statt einer Kritik wohl ein Gedicht über ein Kunstwerk machen kann —, so hat es doch in keiner Weise wissenschaftliche Bedeutung. Vielmehr besteht der Werth rhetorischer Wortmalerei lediglich in der äufserlich angenehmen Form und weiterhin in der bequemen Selbsttäuschung, als ob man damit nun etwas Substanzielles, Endgültiges habe, während man doch im Unbestimmten und Unklaren, kurz im Phantastischen stecken bleibt. Entkleidet man daher einen solchen blumensprachlichen Satz dieser Form, um aus seiner anmuthigen Hülle den einfachen Gedankenkern herauszuschälen, so zeigt es sich denn sogleich, dafs ein solcher gar nicht darin ist, sondern im besten Falle die geistesleerste Plattheit, oft aber auch eine Reihe schiefer Vorstellungen. Dafs eine derartige zwar gedankenarme, aber „blühende" Sprache gerade für das grofse Publikum und hier wieder besonders für die ästhetisirende Damenwelt eine grofse Annehmlichkeit besitzt, bedarf keiner Erklärung; nur mag noch bemerkt werden, dafs hierin und in der Ausstattung mit hübschen Illustrationen hauptsächlich der Grund der grofsen „Popularität" solcher Werke beruht, weshalb sie denn auch als die „gangbarsten Artikel" auf dem Buchhändlermarkt sehr gesucht sind. *

23. Glücklicherweise bleibt diese Schönrednerei, wie bemerkt, sporadisch, indem sie nur den gelegentlichen Schmuck für die solide Speise bildet, welche dem Leser sonst in dem Buche geboten wird, etwa wie auf einer wohlbesetzten Tafel auch gefällig anzuschauende Blumenvasen stehen müssen, die jedoch nicht zum Genusse, sondern nur — *utile cum dulci* — zur Augenweide da sind. Schlimmer dagegen steht es mit denjenigen Schönrednern, welche, die immerhin achtbare Solidität der konsistenten historischen Nahrung gänzlich verschmähend, die reine Phrase als Zweck kultiviren, aus der Schönrednerei so zu sagen ein Geschäft machen, ja in dem Sinne ein Geschäft, dafs sie auf die Phrase hin reisen. Diese ästhetisirenden Wanderburschen, wie man sie nennen kann, haben gewöhnlich ein unverdautes Stück Poesie im Leibe und sind daher aufserordentlich zum Sentiment und zum träumerischen Idealisiren geneigt: dies ist der Grund, warum sie oben als die „ästhetisirenden Phantasten" bezeichnet wurden. Solche Phantasterei erscheint nun zunächst ziemlich unschuldig, wenn sie auch allerdings

die Unklarheit, statt sie zu bekämpfen, fördert. Denn obschon mit dem blofsen Phantasiren über ein Gedankenthema für den Gedanken selbst nichts gewonnen wird, so mag es doch so lange sein Genügen haben, als es sich bescheidentlich auf sich selber und seine Geistesgenossen beschränkt, d. h. sich aufserhalb des wahren inhaltvollen Denkens stellt. Allein es beschränkt sich eben nicht darauf, sondern, befangen — wie dies in der Natur des Phantastischen liegt — in einer maafslosen Selbsttäuschung, läfst es sich beikommen, gegen das substanzielle Denken einen Ton anzuschlagen, dessen Ueberhebung die ernsteste Zurückweisung in die ihm gebührenden Schranken nothwendig macht. Wenn daher diese Schönrednerei die Miene annimmt, als fühle sie sich berechtigt, gegen das wirkliche Denken gleichsam Front zu machen, und es als „irriges" widerlegen zu wollen, so hat dies letztere die Frage nach solcher Berechtigung aufzuwerfen und die vorgebliche Widerlegung näher zu prüfen; und dabei zeigt es sich denn, dafs Alles, was die ästhetisirende Phantasterei als eigne Ansicht verbringt, in eitel Dunst und Nebel sich auflöst, der, sobald der klare Sonnenschein der Wissenschaft darauf fällt, trotz allen Ankämpfens dagegen endlich gezwungen wird, hinter den Bergen zu verschwinden.

Denn Arroganz und Ignoranz im Bunde, das ist es, was diese Gattung des ästhetisirenden Phrasenthums kennzeichnet. Ein anderes, nicht minder charakreristisches Merkmal desselben ist dies, dafs solche schönrednerische Phantasten eine aufserordentliche Neigung zeigen, ihre hohlen Phrasen von Zeit zu Zeit mit langen Citaten aus den Stellen klassischer Dichter, namentlich aus dem Goethe'schen „Faust", sowie aus Schiller u. s. f. zu unterbrechen, woraus dann für unschuldige Gemüther fast der Schein entsteht, als ob die citirten Stellen von den grofsen Dichtern gleichsam in der Vorahnung der geistreichen Phrasen der Herren Schönredner niedergeschrieben seien, weil sie so schön dazu passen. *

Wenn die obige Charakteristik der schönrednerischen Phantasterei vielleicht dem Vorwurf sich aussetzen sollte, dafs dieser Klasse der ästhetischen Literatur im Grunde zu viel Ehre angethan sei, indem sie überhaupt erwähnt wurde, so möchten dreierlei Gründe hierfür geltend zu machen sein; einmal wird der Leser — auch in dem kritischen Rückblick auf die Geschichte der Aesthetik — nicht wieder darauf zurückgeführt; sodann gliedern sie sich doch als eine bestimmte, gleichsam pathologische Erscheinung in den Stufengang der Entwickelung des ästhetischen Bewufstseins ein, gehören also in die Darstellung dieses Stufenganges; endlich ist zu bedenken,

dafs, wenn auch Das, was die Schönredner an Gedanken vorbringen, nicht der Rede werth sein mag, ihr entnervender Einflufs auf das Publikum und namentlich auf die Künstler immerhin eine Tragweite besitzt, die nicht unterschätzt werden darf, und dafs es daher doch wohl auch eine Pflicht der wissenschaftlichen Aesthetik sein dürfte, gegen solche barbarische Götzendienerei des leeren Schwulstes, im Hinblick auf den Kultus des Echten und Wahren, mit aller Macht und aller dem Worte verliehenen Schärfe des Gedankens anzukämpfen. *

24. Diese unzulängliche Form der Darstellung ästhetischer Vorstellungen bildet nun die erste Stufe in der Entwickelung des Vernunfturtheils und kann insofern mit der ersten in der Entwickelung des Empfindungsurtheils, d. h. mit der des Laien, in Parallele gestellt werden. So ist der ästhetisirende Phantast als der eigentliche „Laie" unter den Kunstphilosophen zu betrachten; denn auch er schöpft in der That fast immer seine „Gedanken" nicht nur unmittelbar aus der Empfindung — dies wäre nicht zu tadeln —, sondern beläfst sie auch darin, d. h. erhebt sie nicht bis zur wahren Form des wissenschaftlichen Denkens. Indem ihm „Gefühl Alles" ist, verzichtet er von herein auf solche Erhebung, indem er diesen Verzicht dadurch zu rechtfertigen sucht, dafs er das begreifende Denken, wie der Fuchs in der Fabel, für „sauer" erklärt.

Der Fortschritt über diesen Standpunkt hinaus vollzieht sich nun dadurch, dafs das „Gefühl" als unzulänglich für das klare Erfassen der Wahrheit erkannt wird. Gegenüber der Unbestimmtheit der schönrednerischen Gefühlsphrase macht sich nun die kühle Verständigkeit bewufsten Reflektirens geltend, welche, soweit sie systematisch zu Werke geht, bereits zur wirklichen Philosophie der Kunst zu rechnen und daher in der Geschichte der Aesthetik an betreffender Stelle zu behandeln ist. Allein es giebt eine Art verständigen Aesthetisirens, welche zwar mit dem Anspruch an Tiefe und Originalität des Gedankens auftritt, jedoch ihrer Princip- und Systemlosigkeit halber ebenfalls nur als Vorstufe zur eigentlich wissenschaftlichen Behandlung der Aesthetik zu betrachten ist. Diese Klasse von Aesthetikern liebt es, gleich den Bienen, aus allen Blüthen der Philosophie den Honig zusammenzutragen, oder noch besser: diese Blüthen selbst zu einem mehr durch seine Mannigfaltigkeit als durch seine Harmonie der Farben interessirenden Straufs zusammenzubinden: mit einem Wort es ist die Klasse der ästhetisirenden Eklektiker. Obschon in vielfacher Schattirung auftretend, haben die verschiedenen Behandlungsweisen des Eklekticismus

doch das Gemeinsame, daſs sie einestheils, was die Form des Anschauens und Denkens betrifft, durchaus auf dem Boden des bloſs verständigen Reflektirens stehen, anderntheils, hinsichtlich des Inhalts, einen auffallenden Mangel an Sachkenntniſs verrathen. Eines dieser beiden Momente würde schon genügen, um die zahlreichen, fast unglaublichen Miſsverständnisse und schiefen Vorstellungen zu erklären, welche sich in den ästhetischen Erörterungen dieser Richtung vorfinden; beide zusammen müſsten sie als völlig werthlos erscheinen lassen, wenn die Vertreter dieser Art des Aesthetisirens sich nicht, im offenbaren Gefühl ihrer Schwäche, zum groſsen Theil auf eine geschickte, freilich meist unkritische Zusammenstellung der Ansichten andrer Denker und der Ergebnisse fremder Forschung beschränkten. Einen und den Andern treibt das Gefühl der Schwäche auch wohl gar dazu, alles Bedenken bei Seite lassend, gegenüber der wissenschaftlichen Erfahrung ein abstraktes Laienthum zu bekennen und dies mit staunenerregender Prätension und einem groſsen Aufwand von sophistischen Trugschlüssen als den wahren wissenschaftlichen Standpunkt für sich in Anspruch zu nehmen.

Die dem phantastischen Schönrednerthum am nächsten stehende Klasse des „ästhetisirenden Eklekticismus“ ist diejenige, welche unter dem Gewande und Titel einer „Populären Aesthetik“ auftritt. Hiemit ist nun nicht jene echte Popularität der Darstellung gemeint, welche bei strengster Methode gedanklicher Entwicklung nur insofern sich dem allgemein-menschlichen Verständniss anzupassen sucht, als sie alle unnützlich fremden Ausdrücke vermeidet und möglichst wenig den technischen Mechanismus des philosophischen Sprachapparats, welchem leider auch von unsern tüchtigsten Aesthetikern, z. B. Vischer, zu viel Spielraum gewährt ist, in Bewegung setzt, sondern es ist jene seichte Popularität gemeint, welche dem sogenannten „gesunden Menschenverstand“ Alles mündrecht zu machen bestrebt ist. Wir werden dieser seichten Betrachtungsweise des Schönen und der Kunst später (in der Geschichte der Aesthetik) besonders von den Engländern und Franzosen im 18. Jahrhundert vertreten finden. Aber auch heute noch — nachdem bereits die Aesthetik einen höheren, wissenschaftlichen Standpunkt erreicht hat, treten solche Erscheinungen auf. —

Da übrigens diese moderne Richtung in ihren verschiedenen Abzweigungen, obschon sie sich allerdings über die phantastische Schönrednerei — wenn auch nicht allzuweit — erhebt, doch nicht eigentlich, wie die geschichtlich berechtigte der englischen und französichen Aesthetik im 18. Jahrhundert, noch in die Geschichte der Wissenschaft gehört, im Uebrigen auch hinsichtlich ihrer wissen-

schaftlichen Bedeutung wenig in Betracht kommt, so können wir uns weder jetzt noch später mit derselben näher befassen. *

25. Wenn nun sowohl jener phantastischen Schönrednerei wie dem eben erwähnten ästhetisirenden Eklekticismus in fast gleicher Weise Mangel an Klarheit und Tiefe der Auffassung zum Vorwurf zu machen ist, so kommen wir nunmehr zu derjenigen Stufe des Vernunfturtheils, welche als der wahrhaft wissenschaftliche Standpunkt der ästhetischen Forschung zu betrachten ist. Und wenn auch hier selbstverständlich — von Plato bis Plotin, von Baumgarten bis Kant und von Schelling bis Vischer — eine grofse Verschiedenheit in den philosophischen Grundlagen der besonderen ästhetischen Systeme und Ansichten herrscht, so kennzeichnen sie sich doch sämmtlich durch ein ernstes, auf die Tiefe des Wesens gerichtetes Streben nach begrifflichem Denken. Die Betrachtung dieser Aesthetiker gehört aber nicht hierher, sondern ist eben Gegenstand der „Kritischen Geschichte der Aesthetik", für welche, da sie sich nicht mit beliebigen ästhetisirenden Aeufserungen zu beschäftigen hat, die Betrachtung der bisher charakterisirten Standpunkte nur eine Art Einleitung bildet; eine Einleitung, die insofern nöthig war, als immerhin die Charakteristik dieser unwissenschaftlichen Standpunkte für die Kenntnifs der aufsteigenden Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins von relativer Wichtigkeit ist. — Nur ein Punkt ist es, der hier, weil er den specifischen formalen Unterschied der vorwissenschaftlichen Standpunkte gegen den wissenschaftlichen darlegt, näher berührt werden könnte: das ist die Methode. Doch kann auch hierüber in erschöpfender Weise, weil die Methode eines philosophischen Systems von der begrifflichen Entwicklung nicht zu trennen ist, erst in der Geschichte der Aesthetik selbst, und zwar in demjenigen Abschnitt desselben die Rede sein, welcher die spekulativen Aesthetiker behandelt, bei denen die Methode ein wesentliches Moment der philosophischen Darstellung selbst ist.

Die kritische Geschichte der Aesthetik aber ist nichts als die Betrachtung der verschiedenen philosophischen Standpunkte und ihrer genetischen Entwicklung. Diese wird also zunächst die Hauptaufgabe sein. *

Recapitulation.

§ 1. Die „Grundlegung" der Aesthetik, als Philosophie des Schönen und der Kunst, hat zunächst den Zweck nachzuweisen, dafs die Aesthetik überhaupt

eine Wissenschaft sei und unter welchen Bestimmungen sie eine solche sei. Indem sie das Schöne und die Kunst vorläufig als äufserlich Gegebenes aufnimmt, hat sie dann weiter nach deren Berechtigung zu fragen und diese zu bestimmen. Zu diesem Zweck stellt sie eine vorläufige Untersuchung über die verschiedenen Standpunkte an, welche sich in ihrer stufenweisen Entwicklung als eine Reihe von besonderen Weisen der Betrachtung und Behandlung des Schönen und der Kunst darstellen. Durch die kritische Prüfung dieser verschiedenen Standpunkte behufs Nachweises ihrer nur relativen Geltung gewinnt die Grundlegung schliefslich für sich denjenigen Standpunkt, von welchem die Aesthetik allein als Wissenschaft sich erweist.

§ 2. Die verschiedenen Standpunkte, von denen das Schöne und die Kunst betrachtet werden können, basiren in ihrem letzten Grunde auf dem allgemein menschlichen Kunstbedürfnifs überhaupt und entwickeln sich auf diesem, nach den drei Formen des Bewufstseins: Empfindung, Verstand, Vernunft, als drei verschiedene Stufenreihen des ästhetischen Urtheils, nämlich als Empfindungsurtheil, Verstandesurtheil und Vernunfturtheil, sofern in dem ersteren die Empfindung, in dem zweiten die verständige Reflexion, in dem dritten das spekulative Denken die bestimmende Form des Urtheilens ist.

§ 3. a) Auf dem ersten Standpunkt gestaltet sich, in Folge der Subjektivität des Empfindens, die Stufenfolge als eine Reihe von Gegensätzen, deren Exponent als Widerspruch des ästhetischen Interesses sich darstellt, und zwar so, dafs das zweite Glied jedes Gegensatzes sich wieder in einen neuen Gegensatz spaltet, bis der Widerspruch des Interesses zur völligen Negation sich zuspitzt und da-

mit das Interesse überhaupt aufhebt. — Der erste und allgemeinste Gegensatz ist der des Laien und Kenners, der letztere spaltet sich in den des Künstlers und Kunstfreundes, dieser wieder in der des Sammlers und Kunsthändlers, dieser endlich in den des Kunstverlegers und Auctionators, welcher durch die Zersplitterung der Sammlung die Nichtigkeit solchen an die zufällige Neigung der Person geknüpften Interesses bethätigt.

§ 4. b) Der zweite Standpunkt umfaſst, als Standpunkt des Reflexionsurtheils, zunächst die verschiedenen Stufen der historischen Betrachtungsweisen der Kunst, oder die Gattungen der Kunstgeschichte. Hier wird der Stufengang durch das Verhältniſs des Thatsächlichen zu dem ihm immanenten Gedankeninhalt bestimmt. Die niedrigste Stufe ist die des Chronisten, dem das Thatsächliche als solches, ohne Beziehung zu seinem relativen Gedankeninhalt, d. h. ohne Unterscheidung des Wichtigeren und Wesentlichen vom Beiläufigen und Zufälligen, Objekt ist. Eine höhere Stufe nimmt der gelehrte Forscher ein, indem er die inneren Beziehungen des Thatsächlichen durch äuſserliche Gruppirung des Stoffs in dessen zeitlicher Ordnung anzudeuten sucht. Besondere Arten desselben sind der Kunstantiquar und der Kunst-Philologe. — Die dritte und höchste Stufe des Reflexions-Standpunkts ist dann die intelligente Durchdringung des Stoffs durch den Gedanken selbst, welcher als rother Faden der genetischen Entwicklung die ganze Darstellung durchzieht, oder die eigentliche Kunstgeschichte. Diese bildet den Uebergang zu dem vernünftigen Standpunkt. Ganz erreichen kann sie ihn aber deshalb nicht, weil der philosophische Gehalt in ihr nur latent und partiell ist und der subjektiven

Weise, in der dieser als ästhetische Ansicht auftritt, das Moment der objektiven Nothwendigkeit des begrifflichen Denkens mangelt.

§ 5. c) Dieser Mangel enthält nun weiterhin die Forderung, zu einem höheren Standpunkt aufzusteigen, nämlich zu dem des philosophischen Denkens, welches, durch die ausnahmslose Unterwerfung aller Erscheinungen im Gesammtgebiet des Schönen und der Kunst unter das begreifende Erkennen, sowohl das Ganze wie alle wesentlichen Einzelheiten desselben in ihrer inneren Wahrheit und organischen Nothwendigkeit begreift und zum Begriffe erhebt. — Als die erste Vorstufe hiezu können die Versuche gelten, durch phantastische Schönrednerei das Reich des Schönen dem ahnenden Geiste zu offenbaren. Wie diese Vorstufe demnach eigentlich auf den Standpunkt des Empfindungsurtheils zurücksinkt, so bleibt eine zweite Vorstufe, nämlich die des ästhetisirenden Eklekticismus, in dem des Reflexionsurtheils stecken. Beide — in gleicher Weise, wenn auch in verschiedenem Grade — unfähig, das Wahre in der ihm allein entsprechenden Form des philosophischen Denkens zu erkennen, enthalten so ihrerseits die Forderung an das Bewufstein, sich zum Denken zu erheben und auf dasselbe sein Urtheil als allein vernünftiges zu begründen.

Dieser Forderung zu genügen haben im Laufe der geschichtlichen Entwicklung eine Reihe philosophischer Systeme versucht, die als ebensoviel nothwendige Stufen in der Entwicklung des philosophischen Geistes selbst, sofern er sich zum Schönen und der Kunst verhält, zu begreifen sind, d. h. durch eine kritische Geschichte der Aesthetik. Diese ist daher auch die erste und praktische Voraussetzung für die Grundlegung eines neuen Systems der Aesthetik.

ZWEITER ABSCHNITT.

Kritische Geschichte der Aesthetik.

Einleitung.

§ 1. Nähere Bestimmung der Aufgabe.

26. Es kann hier — in der „Grundlegung" — nicht füglich davon die Rede sein, eine chronikalisch erschöpfende Geschichte der Aesthetik zu geben, d. h. alle jemals von Philosophen ausgesprochenen Ansichten über ästhetische Fragen kritisch zu beleuchten. Sondern, wie eine Geschichte der Philosophie überhaupt — wenn sie nicht gleichsam blos referirender Art ist[1]), sondern eben philosophischer — sich nur mit den principiellen Punkten und den auf dieselben gegründeten wesentlichen Folgerungen in der geschichtlichen Entwicklung des philosophischen Denkens zu beschäftigen, nicht aber jede Ansicht, die einen philosophischen Sinn zu enthalten prätendirt, aufzunehmen hat: so kann sich auch die Geschichte einer einzelnen philosophischen Disciplin überhaupt nur mit denjenigen Ansichten der betreffenden Philosophen befassen, in denen sich ein bestimmtes Moment des Fortschritts in der Entwicklung des betreffenden Inhalts, also z. B. der ethischen, naturphilosophischen, ästhetischen u. s. f. Erkenntnifs offenbart. — Wenn solche Sichtung der Meinungen nun schon für eine selbstständige Geschichte der Aesthetik erforderlich ist, so tritt an uns um so mehr die Forderung einer möglichst strengen Beschränkung auf das principiell Nothwendige hinzu, weil dieser Rückblick hauptsächlich nur als ein Moment der „Grundlegung" des Systems Geltung beansprucht, oder bestimmter: es handelt hier sich nur um eine kritische

---

[1]) Wie z. B. die von Tennemann gegenüber der von Ritter.

Darlegung und Beleuchtung der wesentlichen ästhetischen Aussprüche und Systeme. Nichtsdestoweniger darf hinzugefügt werden, daſs dieser Versuch einer kritischen Geschichte der Aesthetik auch hinsichtlich des stofflichen Inhalts der vollständigste ist, der bis jetzt angestellt wurde. *

Hier aber stellt sich uns sogleich die Frage entgegen, wie überhaupt eine Geschichte der Aesthetik, geschweige denn eine kritische möglich sei, ohne daſs sich die Kritik auf ein bestimmtes ästhetisches System, aus dessen Principien sie einen festen Maſsstab gewinnen kann, stütze. Hätten wir nämlich hier ein solches System zu Grunde zu legen, so bedürfte es ja zur Grundlegung desselben keiner kritischen Geschichte der Aesthetik mehr. So werden wir durch die Forderung der Grundlegung des Systems auf die Geschichte der Aesthetik und von dieser wieder auf das System verwiesen: ein logischer Cirkel, der den drohenden Anschein hervorruft, als sei es überhaupt unmöglich, einen festen Grund und Boden für die Begründung der Aesthetik, als wissenschaftlichen Systems, zu finden. Um aus diesem für den Verstand unangreifbaren Cirkel herauszukommen, giebt es nur ein Mittel, nämlich die objektiv-kritische Methode. Ich verstehe hierunter nicht jene, auch von Vischer in Anwendung gebrachte Scheinobjektivität der dialektischen Methode, die im Wesentlichen darin besteht, mit einer Definition, z. B. „Aesthetik sei die Wissenschaft des Schönen", zu beginnen, jedoch mit dem Zusatz, daſs, „da jede Definiton nur Worterklärung, d. h. tautologisch sei, eine solche lediglich eine vorläufige Voraussetzung enthalte, deren Inhalt sich erst durch das System selbst zu rechtfertigen habe". Von solchem Anfang nämlich ist ein wirklicher Fortschritt nur durch unmotivirte, aber als solche verdeckte Einführung fremder Begriffsmomente möglich; derselbe bleibt also, und mit ihm das ganze System, mit einer Voraussetzung behaftet. Solche Scheinobjektivität ist der Anlaſs gewesen, daſs, nicht immer mit Unrecht, den spekulativen Dialektikern der Vorwurf gemacht worden ist, sie behandelten, um das ihnen von vorn herein vor Augen schwebende Ziel des Denkens unter jeder Bedingung zu erreichen, die Dialektik in einer Weise, daſs dieses Ziel bereits in den ersten, scheinbar unverfänglichen Sätzen vorweg als das bestimmende und treibende Moment des dialektischen Processes enthalten sei; mit andern Worten, der ganze Proceſs der „dialektischen Selbstbewegung des Begriffs" sei kein spontaner Lebensproceſs, sondern lediglich eine automatische Bewegung, nur daſs die künstlich treibende Feder verborgen gehalten werde. Aber es wäre ein Unrecht, die Dialektik selbst für solche

Fehler der Dialektiker verantwortlich machen zu wollen [1]). Ebensowenig wie die Idee des Christenthums für die Verbrechen des religiösen Fanatismus, welche in seinem Namen begangen wurden, wie die Kunst für die Sünden, die in Form von Kunstwerken gegen sie verübt werden, verantwortlich zu machen sind, ebenso wenig trifft jener Vorwurf die Dialektik selbst, welche nichts Anderes ist als die methodische Form, in welcher sich das lebendige, d. h. in steter Bewegung begriffene Wesen des Begriffs für das Denken verständlich macht. Was die hier für die Geschichte der Aesthetik in Anwendung gebrachte Methode der objektiven Kritik betrifft, vermittelst deren jener logische Cirkel gebrochen werden soll, so besteht sie einfach darin, das Gegebene als solches — und ein solches Gegebene sind hier die in der Geschichte auftretenden ästhetischen Ansichten — unbefangen aufzunehmen, die (jedem Gegebenen anhaftende) Beschränktheit derselben aufzuzeigen und aus dieser Relativität den wahren Inhalt des Gegebenen, d. h. das Wahre aus dem Irrthümlichen auszuscheiden und nachzuweisen. Dieses so gewonnene Wahre, als solche Einzelheit, ist nun zunächst ebenfalls ein Festes, dadurch also selbst wieder ein Gegebenes: so beginnt die Kritik von Neuem ihre Thätigkeit, indem sie die Festigkeit des Begriffs, welche nichts Anderes als seine Endlichkeit ist, auflöst und ihn als solche, d. h. als unwahr, aufweist. So wird fortwährend der Begriff in Fluſs gebracht, d. h. in seiner Beschränktheit aufgezeigt, bis das ganze Reich des Wahren, worin alle einzelnen (endlichen) Wahrheiten als Momente konservirt sind und mithin als organische Glieder des Ganzen zwar ihre Beschränkung, aber eben darum auch ihre Berechtigung haben, durchlaufen und erschöpft ist. Diese Dialektik ist, meiner Ansicht nach, hinsichtlich der geschichtlichenBetrachtung die einzig wahrhafte, weil ehrliche.

Bezüglich der obigen Frage, wie aus jenem logischen Kreise herauszukommen, ist also die Aufgabe die, vorläufig nichts weiter als die durch ihn gesetzte Thatsache zu acceptiren, daſs es überhaupt eine „Geschichte der Aesthetik“ d. h. verschiedene ästhetische Ansichten und Systeme gäbe. Hier haben wir also zunächst das Gegebene, was die Kritik als solches aufzunehmen hat. Weiter handelt es sich dann darum, den Inhalt dieses Gegebenen, d. h. die ästhetischen Ansichten, vom ersten Auftreten des ästhetischen Denkens in der Geschichte, an sich selber, lediglich mit Hülfe des

---

[1]) Vergl. über die Mechanik der dialektischen Methode die Kritik der Vischer'schen Dialektik No. 533—537.

logischen Denkens, zu prüfen, die aus ihnen sich etwa ergebenden Widersprüche und Einseitigkeiten aufzuzeigen und durch deren Auflösung zu derjenigen reineren Fassung des nunmehr von ihnen befreiten, aber ihren Inhalt als Momente enthaltenden Begriffs zu gelangen, wie er sich in der weiteren geschichtlichen Entwicklung offenbart. Ja, selbst ein Zurück- oder Abfallen der geschichtlichen Entwicklung von solcher reineren Fassung des Begriffs — die Möglichkeit davon liegt in der aller geschichtlichen Entwicklung wie überhaupt der Wirklichkeit anhaftenden Zufälligkeit — darf uns dabei nicht irre machen; am wenigsten sind solche Rückschritte auf die Seite zu schieben oder zu umgehen, sondern eben als Rückschritte zu begreifen. Aber solche Rückschritte können immer nur partiell sein: sie deuten gleichsam auf ein *réculer pour mieux sauter* des Geistes: in dem grofsen Gesammtgange der Entwicklung offenbart sich schliefslich der konstante Fortschritt, welcher das ewige Naturgesetz des Geistes ist. *

In dieser Hindeutung auf den scheinbar zufälligen und jedenfalls unregelmäfsigen Gang aller geschichtlichen Entwicklung liegt auch zugleich die Abwehr gegen jenen trivialen Einwurf, den der reflektirende Verstand gegen die Philosophie vorzubringen pflegt, dafs nämlich, da in der langen Reihe von philosophischen Systemen von Thales bis auf den heutigen Tag jedes folgende als die Widerlegung aller ihm voraufgehenden auftrete, während ihm selbst seitens des ihm folgenden dasselbe Schicksal droht, das Philosophiren überhaupt ohne festen Grund und Boden und aufser Stande sei, die Wahrheit zu erkennen. Dieser Einwurf geht also von der thörichten Ansicht aus, dafs die Wahrheit ein Ding sei, das man, einmal gefunden, „bequem nach Hause tragen“ könne; nur dafs sie eben nicht gefunden werden könne, wenigstens nicht auf philosophischem Wege. Sondern, die Wahrheit ist selbst nur als sich entwickelnde, und ihre Entwicklung ist eben die Geschichte der Philosophie. In jedem, auch dem beschränktesten und ärmsten Systeme ist ein Moment der Wahrheit aufgedeckt, und der Irrthum der Entdecker beruht nur darin, dafs sie — statt eines Theils — das Ganze, die volle Wahrheit, gefunden zu haben glaubten. Aber eben in dem Fortschritt der Systeme gewinnt der Kreis der Wahrheit stets an Reichthum, Tiefe und Ausdehnung; alle tragen ihr Theil an dieser Erweiterung und Vertiefung bei, nur dafs die späteren selbstverständlich die voraufgehenden als Momente in sich enthalten. So sind die einzelnen philosophischen Systeme die Sprossen einer Leiter, welche in die Unendlichkeit hinaufreicht. Aber soll der denkende

Geist, weil er die letzten Sprossen nicht mit seinem irdischen Auge zu ermessen vermag, deshalb auf ein Hinaufklimmen ganz verzichten und, wie das gedankenlose Thier, den Blick nur auf die Erde gerichtet halten?

In diesem Sinne gefafst, ist denn auch die Geschichte der ästhetischen Ansichten und Systeme in Wahrheit die begriffliche Genesis des ästhetischen Bewufstseins selbst, so dafs die Kritik des letzten bis jetzt erreichten Standpunkts dieses Bewufstseins als nothwendiges Resultat die Definition des höheren, d. h. desjenigen wird ergeben müssen, auf welchem das neue System zu basiren ist. Dieser Standpunkt enthält dann aber nothwendigerweise — nämlich deshalb nothwendigerweise, weil im Begriff Form und Inhalt nicht auseinanderfallen können — auch die substanzielle Grundlage des Systems selbst, oder die konkrete Bestimmung des Gesammtgebiets seinem Princip und seiner Gliederung nach. Hiemit ist dann schliefslich die Aufgabe der „Grundlegung“ erfüllt, nämlich dafs das Gebiet der Aesthetik nicht nur durch feste Grenzen auf allen Seiten bestimmt, sondern dies so determinirte Gebiet auch nach seiner organischen Gliederung auf der Basis eines festen Princips geordnet sich darstellt.

§. 2. Der allgemeine Gang des geschichtlichen Processes als Eintheilung der Geschichte der Aesthetik.

27. Um von vorn herein die allgemeine Richtung anzugeben, welche das ästhetische Bewufstsein, als philosophisches, in seinem geschichtlichen Entwicklungsprocefs wird nehmen müssen, wenn dieses in Wahrheit als ein organischer Lebensgestaltungsprocefs sich erweisen soll, kann man — und zwar hier a priori, da es sich um ein Naturgesetz des geistigen Lebens überhaupt handelt, nämlich um dasselbe Gesetz, welches wir oben[1]) als das Princip der Entwicklung überhaupt dargelegt haben — von vorn herein vermuthen, dafs sich auf dieser höchsten Entwicklungsstufe des Geistes, nämlich auf der des vernünftigen Denkens, gegenüber den voraufgehenden Stufen der verständigen Reflexion, als zweiter, und des subjektiven Empfindens als erster Stufe, dasselbe Princip des Fortschritts wie in dem allgemeinen Stufengange des Geistes erkennen lassen werde. Nur, da es sich nicht mehr um den allgemeinen Inhalt des vorstellenden Bewufstseins, sondern um den in

[1]) Siehe Nr. 5.

der Form des Denkens gesetzten, d. h. philosophischen Inhalt handelt, mufs der Fortgang durch die drei Stufen zunächst diese Form betreffen. So ist zu sagen, dafs die Geschichte der Aesthetik erst da beginnt, wo überhaupt die Gebiete des Schönen und der Kunst zum ersten Male als Objekte des philosophischen Denkens gefafst werden, dafs die Form jedoch, in welcher dieses Denken sich ausspricht, auf der ersten Stufe, als intuitiv, eine gewisse Verwandtschaft mit dem Empfindungsurtheil zeigt, in ihrer Weiterentwicklung dann auf der zweiten, als reflektirend, eine Verwandtschaft mit dem Verstandesurtheil offenbart, und erst auf der dritten die dem Denken allein adäquate Form des spekulativen Erkennens und systematischen Denkens erreicht.

Um das allgemeine Gesetz des geistigen Fortschritts auch hier deutlich zu machen, füge ich abermals ein einfaches Schema bei, das sich unmittelbar an das frühere anschliefst.

Stufengang der geschichtlichen Standpunkte des ästhetischen Bewufstseins.

I. **Empfindungsurtheil** (praktisches Interesse).
II. **Verstandesurtheil** (theoretisches Interesse).
III. **Vernunfturtheil** (philosophisches Interesse).

Vergl. d. Schema auf S. 12.

1. Phantastische Aesthetik
2. Reflektirende Aestetik
3. Philosophische Aesthetik

a) Intuitives Philosophiren über Kunst.	b) Reflektirendes Philosophiren über Kunst.	c) Spekulatives Philosophiren über Kunst.
Antike Aesthetik.	**Aesthetik des 18. Jahrh.**	**Aesthetik des 19. Jahrh.**
α) Intuitive Stufe: *Plato.*	α) Intuitive Stufe: *Baumgarten.*	α) Intuitive Stufe: *Idealismus.*
β) Reflektirende Stufe: *Aristoteles.*	β) Reflektirende: *Winkelmann, Lessing.*	β) Reflektirende: *Realismus.*
γ) Spekulaltive Stufe: *Plotin.*	γ) Spekulative: *Kant.*	γ) Spekulative: *Versöhnung des Idealismus und Realismus als Postulat.*

Von welcher tiefen Nothwendigkeit das aufgestellte Gesetz des Fortschritts in der Entwicklung ist, zeigt am deutlichsten die Beobachtung, dafs, wo sich das Princip einer höheren Stufe bis zu einer umfassenderen Allgemeinheit erhebt, wie z. B. das Princip des Idealismus, sich sofort die Nothwendigkeit einer weiteren inneren Entwicklung herausstellt, so hier der Fortgang vom subjektiven Idealismus Fichte's durch den objektiven Schelling's zum absoluten Hegel's. In ähnlicher Weise kann man auch in der zweiten

Stufe der Reflexionsepoche einen Fortschritt von der intuitiven Kritik Winckelmann's durch die reflektirende Kritik Lessing's verfolgen, welche sich dann aber im spekulativen Kriticismus Kant's bereits als neue Stufe hinstellt, welche ihrerseits die Basis und den Ausgangspunkt für die Entwicklung des Idealismus in der folgenden Periode bildet. Am wenigsten tritt das Bedürfniſs weiterer Gliederung auf den Stufen der antiken Aesthetik ein, wo jede nur durch einen Hauptvertreter repräsentirt wird. Der Grund liegt darin, daſs das intuitive Element, welches die Basis der Antike überhaupt bildet, noch nicht die Kraft zu reicherer Gliederung besitzt.

Diese Darstellung eines dreitheiligen Stufenganges in der Entwicklung des ästhetischen Denkens ist zwar hier vorläufig nur als Voraussetzung, jedoch zugleich ihrem Princip nach als eine begrifflich nothwendige, d. h. im Begriff der organischen Entwicklung überhaupt begründete Voraussetzung hingestellt; und es könnte nun einfach den Thatsachen die Entscheidung darüber anheimgegeben werden, ob die Geschichte selbst solcher Voraussetzung entspreche oder nicht.

Allein hier entsteht nun sofort die Frage, welche und welcher Art Thatsachen es denn seien, denen eine solche Entscheidung zustehe; die Antwort aber, daſs dies natürlich nur die wesentlichen, nämlich diejenigen sein könnten, in denen sich der geschichtliche Fortgang manifestire, führt uns dann wieder auf das Kriterium des geschichtlichen Fortschritts, welches sich ja erst aus dem Thatsächlichen ergeben sollte, also in einen logischen Cirkel zurück. Es ist demnach allerdings nach der logischen Nothwendigkeit jenes dreitheiligen Stufenganges zu fragen, um danach nicht nur den Rohstoff des geschichtlich Thatsächlichen selber von den Schlaken des Zufälligen und Unwesentlichen zu reinigen, sondern auch das zurückbleibende wahrhaft historische Material seinem inneren Wesen nach zu ordnen. Diese logische Nothwendigkeit liegt aber eben darin, daſs, wie schon früher ausgeführt, überall, wo in den konkreten Sphären des Geistes von einer Bewegung die Rede ist, welche einen substanziellen Fortschritt enthält und zu festen Resultaten gelangt, diese Bewegung nur in den drei Momenten: 1. Unmittelbare Einheit. 2. Differenz. 3. Aufhebung der Differenz zu vermittelter Einheit — in bestimmten Stufen sich gestalten kann. Dies rein logische Bewegungsgesetz jeder geschichtlichen Entwicklung wurzelt im Wesen des Geistes selbst, der sich, wie dargethan, in drei Grundformen des Bewuſstseins entwickelt. Derselbe Fortschritt zeigt sich, wie wir

sahen, auch in den Thätigkeitsweisen dieser drei Formen des Geistes, nämlich in der Intuition des unmittelbaren Empfindens, in der Reflexion des Verstandes und in der Spekulation des vernünftigen Denkens. — Indem nun die geschichtliche Entwicklung durch diese drei Thätigkeitsweisen des Geistes nach einander durch Vorherrschen der ersten, zweiten, dritten bestimmt wird, nimmt die Geschichte in ihrer logischen Genesis selber die Form solches dreistufigen Fortgangs an. Was die Geschichte im Allgemeinen, oder die allgemeine Weltgeschichte, betrifft, so haben wir uns damit nicht zu befassen, sondern nur mit der einen Seite derselben, nämlich der Geschichte des ästhetischen Bewufstseins. Hier manifestirt sich jener Stufengang zunächst im Ganzen als die Stufe der intuitiven Aesthetik, welche der Antike anheimfällt, weiter als die Stufe der verständigen Reflexionsästhetik, die zuerst von den Engländern getrieben, sodann in Deutschland von Baumgarten systematisirt wurde, und endlich als die Stufe der spekulativen Aesthetik, welche der neueren Zeit angehört. Weiter aber wirkt jenes logische Bewegungsgesetz, da es ein organisches ist, auch wieder in jeder der drei so geschiedenen Hauptstufen für sich, so dafs sich hier der durch dieselben Momente bestimmte Stufengang — aber auf qualitativ unterschiedener Grundlage — wiederholt.

Betrachtet man daher jede der drei gegen einander bestimmten Hauptepochen für sich als Ganze, so stellt sich der dreitheilige Stufengang auf der Basis der intuitiven Kunstanschauung in den drei Standpunkten des Plato, Aristoteles und Plotin, auf der Basis der reflektirenden Kunstanschauung in den drei Standpunkten von Baumgarten, Winckelmann-Lessing, Kant, auf der Basis der spekulativen in den drei Standpunkten des Idealismus, des Realismus und der als Postulat gesetzten Vermittlung des Idealismus und Realismus dar. — Ob und in wiefern nun die Vertreter der einzelnen Standpunkte und diese selbst solche Stellung in dem geschichtlichen Gange annehmen, dies kann hier — in der einleitenden Orientirung — nicht des Näheren erörtert werden, sondern dies ist eben Aufgabe und Zweck der ganzen kritischen Ueberschau über die Geschichte der Aesthetik. Nur der Anschaulichkeit halber mag daran erinnert werden, wie es — falls sich die hier flüchtig hingeworfene Uebersicht über den Gesammtgang in der Geschichte der Aesthetik durch die Kritik derselben bestätigen sollte — dann nicht mehr auffallen darf, wenn Aristoteles, der auf der allgemeinen Basis der antiken Intuition als der

Vertreter des Standpunkts der Reflexion auftritt, deshalb mit der ihm als solchem verwandten Reflexionsepoche der neueren Philosophie im 18. Jahrhundert von Wolff bis Kant grofse Aehnlichkeit besitzt, wiewohl freilich gerade das intuitive, d. h. an sich spekulative Element seines Reflektirens[1]) erst in der späteren Epoche der spekulativen Philosophie[2]) begriffen wurde; ferner auch, wie Plato seinerseits — um eine andere Parallele zu ziehen — gerade auf der ersten Stufe des spekulativen Philosophirens, in Schelling, Schleiermacher, Solger u. A., so grofse Sympathie hervorrufen konnte.

Es könnten noch zahlreiche andere Berührungspunkte in dem logischen Fortgange dieses Entwickelungsprozesses angeführt werden, die als Beläge für die Richtigkeit der Gliederung, folglich auch für die organische Gesetzmäfsigkeit derselben gelten könnten, doch mag nur noch auf einen Punkt aufmerksam gemacht werden, der auf gewisse Thatsachen der Geschichte der Aesthetik ein neues Licht zu werfen geeignet ist: es ist dies nämlich der bisher von keinem Aesthetiker bemerkte, oder doch als scheinbar zufällig unbeachtet gelassene Umstand, dafs die mittleren Stufen jeder der drei Hauptepochen, abgesehen von ihrem wesentlich reflektirenden Charakter, einmal eine Reaction gegen die ihnen voraufgehenden enthalten, und zweitens, was noch bedeutsamer ist, im scharfen Gegensatz zu der wesentlich intuitiven und als solche idealistisch-abstrakten

[1]) Der Einzige unsers Wissens, welcher diesen Parallelismus der Standpunkte auf verschiedenen Basen zwischen Aristoteles und der Wolff'schen Philosophie erkannt hat, ist Hegel, indem er (*Gesch. d. Philos.* III S. 427) geradezu bemerkt: „Was ihn (Wolff) von Aristoteles unterscheidet, ist, dafs er sich nur verständig dabei verhalten hat, während Aristoteles den Gegenstand spekulativ behandelte." Der Ausdruck „behandelte" ist allerdings etwas schief, denn die Behandlung blieb reflektirend, aber der Inhalt war, weil intuitiv, von spekulativem Gehalt.

[2]) Es mag hier ein für alle Mal — d. h. bis wir im Laufe der Darstellung zur spekulativen Philosophie selbst gelangt sind, wo sich dann die Bedeutung dieses Ausdrucks näher wird erläutern lassen — bemerkt werden, dafs selbst schon dem Wortsinn der beiden Wörter „Intuition" und „Spekulation" (*intueri* und *speculari*) ein verwandter Begriff, nemlich das Schauen, zu Grunde liegt. Fügen wir dazu noch das griechische θεωρεῖν, wovon „Theorie" abstammt, hinzu, so ergiebt sich deutlich genug, dafs unter dem „Schauen" ein geistiges Schauen verstanden werden mufs, ein Schauen des Wesens der Dinge, dessen nur die Vernunft fähig ist. Der Unterschied zwischen der intuitiven und der spekulativen Vernunft ist weniger ein substanzieller als ein formeller, während sie beide von der verständigen Anschauung substanziell verschieden sind. Der formelle Unterschied aber besteht zwischen jenen beiden nur darin, dafs der Intuition das Moment der Unmittelbarkeit anhaftet, während die Spekulation, als das aus der überwundenen Verstandesdifferenz zur Einheit mit sich zurückgekehrte Denken, das Moment der Vermittlung in sich hat. Da nun aber nur diese vermittelte und durch diese Vermittlung ihrer selbst bewufste Vernünftigkeit die dem Denken wahrhaft adäquate Form sein kann, so mufs in dieser Hinsicht die Spekulation als das Höhere gegen die Intuition betrachtet werden.

Weise des Philosophirens der ersten Stufe, sich zunächst in den realen Inhalt des künstlerisch Gegebenen versenken, um von hier aus ihren Ausgang zu nehmen. So ist Aristoteles der Kunst-Realistiker gegen Plato, so in der zweiten Periode Winkelmann und Lessing gegenüber Baumgarten, so steht in der dritten der Realismus z. B. Herbarts u. A. überhaupt gegen den Idealismus Schellings und Hegels u. s. f. in schroffem Gegensatz. Von diesem realistischen Standpunkt wird dann auf der dritten Stufe wieder zum Ideellen, aber nun nicht mehr abstrakt Ideellen, sondern zur konkreten Idee als substanziellem Begriff fortgegangen; und aus diesem Gesichtspunkte verhalten sich Plotin, Kant und — Vischer, falls dieser in der That schon als der Vermittler des Idealismus mit dem Realismus bezeichnet werden darf, trotz aller sonstigen Verschiedenheit, in Beziehung auf ihre respektiven Vorstufen und Vorgänge ebenfalls parallel.

Wenn es nun fast sonderbar erscheinen kann, daſs hienach der ganz im Wolffianismus befangene Baumgarten und die Populärästhetiker mit Plato und Schelling parallelisirt erscheinen, so wird es sich ja zeigen, in wiefern dieselben trotz Allem ein gemeinsames Element besitzen, nämlich das der Unmittelbarkeit, nur daſs diese „Unmittelbarkeit“ bei Plato einen intuitiven, bei Baumgarten einen reflektirenden, bei Schelling endlich einen spekulativen Charakter hat.

Wenn diese Betrachtungsweise des Gesammtfortgangs der Aesthetik, d. h. der Genesis des ästhetischen Bewuſstseins, die wahrhafte ist, so dürfte es kaum anmaaſsend erscheinen, wenn ich die Behauptung wagen möchte, daſs dadurch nicht nur die Geschichte der Aesthetik, sondern diese letztere Wissenschaft selbst ein wesentlich anderes Gepräge erhalten dürfte. Denn in der That sind die einzelnen Aussprüche der verschiedenen Aesthetiker, die z. B. Vischer in seiner Aesthetik ohne nähere Bezeichnung ihrer respektiven Standpunkte (was eben nur durch eine kritische Geschichte der Aesthetik möglich wäre) bunt durcheinander anführt, erst dann ihrem wahren Werthe und ihrer specifischen Bedeutung nach zu begreifen, wenn sie in ihrer organischen Zusammengehörigkeit und in ihrer historischen Differenz gefaſst werden.

28. Aeuſserlich kann nun, nach dieser vorläufigen Orientirung, der oben angedeutete Stufengang in die Form einer Eintheilung in Perioden gefaſst werden, so daſs — immer in der Vorausetzung, daſs die Resultate der Kritik dieses geschichtlichen Ganges dem a priori, aber auf Grund begrifflicher Nothwendigkeit, aufgestellten

Entwicklungsgesetz entsprechen werden — gesagt werden darf, es lassen sich in der Geschichte drei Perioden unterscheiden, nämlich:

1. die Periode der intuitiv-philosophischen Erkenntnifs des Schönen und der Kunst; oder: die Geschichte der antiken Aesthetik;
2. die Periode der verstandesmäfsigen Reflexionserkenntnifs d. S. u. d. K.; oder: die Geschichte der Aesthetik des 18ten Jahrhunderts;
3. die Periode der vernünftigen Erkenntnifs der philosophischen Spekulation d. S. u. d. K.; oder: die Geschichte der Aesthetik des 19ten Jahrhunderts;

wobei die nähere Begrenzung der Epochen dann der kritischen Betrachtung selbst überlassen werden mag. — Wenn es bei dieser Eintheilung nun einerseits auffallen kann, dafs die Philosophie des Schönen und der Kunst, wie wir sie bei einem Plato, namentlich aber bei einem Aristoteles finden, dessen tiefer und der Anlage nach wahrhaft spekulativer Geist sich überall mit dem wahren Wesen der Objekte zu erfüllen wufste, hienach als eine niederere Stufe gegen die Philosophie eines Baumgarten, der zuerst den Versuch einer systematisirenden Grundlegung der Aesthetik machte, erscheint, so ist dabei andrerseits an den Unterschied des intuitiven Erkennens von dem blofs verständigen und an die erwähnte Verwandtschaft des ersteren mit dem spekulativen Erkennen zu erinnern. Die Verwandtschaft zwischen der ersten und dritten Periode liegt nämlich in der in beiden vorhandenen Einheit, worin der Geist sich mit dem Objekt weifs, nur dafs in der ersten diese Einheit eine unmittelbare, in der andern eine vermittelte und darum höhere ist; der Unterschied beider gegen die zweite liegt in der Differenz, welche zwischen Reflexion und Objekt bestehen bleibt und die der Verstand deshalb nicht überwinden kann, weil er über den abstrakten Gegensatz des Entweder-Oder, dessen Einheit gerade die höhere Wahrheit, also auch die Wahrheit des Objekts ist, nicht hinauskommt. In Wahrheit ist daher die erste Stufe an sich eine höhere gegen die zweite, weil sie mit einem tieferen Inhalt erfüllt ist, wenn dieser Inhalt auch noch nicht in der dem Denken adäquaten Form der Methode auftritt. Die systematische Form der Aesthetik der zweiten Periode enthält so zwar einen formalen Fortschritt derselben gegen die erste Epoche; aber indem sie zunächst nur die Form, und zwar, als aus der verständigen Reflexion geschöpft, von aufsen her an den Inhalt heran- und diesen in dieselbe hineinbringt, statt sie aus ihm zu entwickeln,

büfst sie den Inhalt als allgemeinen ein: er verwandelt sich ihr unter den Händen in einen ganz andern, nämlich in einen mit der Beschränktheit des verständigen Reflektirens behafteten Inhalt, und hiemit geht sie nach dieser Seite hin über die erste Stufe wieder zurück. Diesem Inhalt nun wieder zu seinem Recht zu verhelfen, ist die Aufgabe der dritten Epoche, in welcher dann — obwohl ebenfalls wieder in einem durch dieselben Momente bestimmten Stufengange — der ursprünglich in der ersten Epoche schon angedeutete substanzielle Inhalt in der ihm entsprechenden systematischen Form zur konkreten Wahrheit des spekulativen Gedankens sich erhebt.

Hiermit ist nun die Eintheilung der Geschichte der Aesthetik — vorläufig als eine, wie bemerkt, durch die Kritik zu bestätigende Voraussetzung[1]) — motivirt, und wir können daher — im Vertrauen darauf, dafs die Geschichtliche Genesis diese Bestätigung der begrifflichen, welche ja ihr wahrhafter Inhalt ist, nicht versagen werde — die Ueberschau über dieselbe nach den drei Abschnitten, welche oben als Perioden bezeichnet wurden, darzulegen versuchen.

Buch I.

Erste Periode: Geschichte der antiken Aesthetik.

§. 3. Zur Orientirung.

29. Bei der Aufsuchung der ältesten theoretischen Aussprüche, welche irgend einen Punkt in dem Gebiet des Schönen und der Kunst berühren, kann man sich der auffallenden Beobachtung nicht entziehen, dafs diese Aussprüche ihrem ideellen Werth wie ihrer begrifflichen Tragweite nach in einem aufserordentlichen Mifsver-

[1]) Wenn es hiebei scheinen möchte, dafs der Verf. ebenfalls in den oben an Vischer getadelten Fehler verfalle, nämlich mit einer Voraussetzung zu beginnen, so ist dagegen zu bemerken, dafs der Fall ein ganz verschiedener ist. Vischer beginnt mit einer Definition, die auf der Voraussetzung eines Begriffs beruht, der selber eine Voraussetzung ist. In diesem Sinne wird hier keine Voraussetzung aufgestellt; sondern indem nur von einem allgemeinen Gesetz, nemlich dem der Entwicklung überhaupt, eine Anwendung auf die Geschichte der Aesthetik gemacht und a priori eine Eintheilung begründet wird, so geschieht dies nur zur vorläufigen Information über den Gang der Geschichte. Es ist mithin nur eine auf das Vertrauen in die Allgemeingültigkeit jenes Gesetzes gegründete Vermuthung, dafs für jene a priori aufgestellte Eintheilung die kritische Betrachtung den Beweis der Richtigkeit liefern werde. Meine Darstellung bezieht sich auf ein Gegebenes, nämlich auf die in der Geschichte auftretenden ästhetische Ansichten, Vischer dagegen baut auf einer blofsen Annahme gleichsam in die Luft hinein, da er die Möglichkeit einer Geschichte leugnet.

hältnifs einerseits zu der hohen, ja damals — nämlich im perikleischen Zeitalter — höchsten Ausbildung der antiken Kunst und des künstlerischen Gefühls überhaupt, andrerseits aber auch zu dem Entwicklungsgrade der antiken Philosophie selbst stehen. In ersterer Beziehung erscheint dies Mifsverhältnifs darum vielleicht noch auffallender, weil es sich für die Philosophie doch nur um die dem Anschein nach einfache Aufgabe handelte, das dem Inhalt wie dem Umfang nach zu einer bewundernswürdigen Feinheit des kritischen Instinkts entwickelte praktische Schönheitsgefühl des griechischen Geistes nach beiden Seiten hin sich selber zum Bewufstsein zu bringen, d. h. in die Form des begreifenden Denkens zu erheben.

Die ersten Versuche in dieser Richtung treten nun überhaupt erst sehr spät auf, nämlich erst dann, als die hellenische Kunst den Kulminationspunkt ihrer Entwicklung bereits erreicht hatte, und auch da nur in durchaus aphoristischer, besonders aber äufserst mifsverständlicher und einseitiger Weise. Dennoch liegt dies völlige, für unsere moderne Anschauung höchst auffällige Auseinanderfallen der Kunstproduction und der Kunstkritik, d. h. des praktischen und des theoretischen ästhetischen Bewufstseins im Alterthum tief in der Natur des antiken Geistes begründet, dessen Gröfse und Kraft wesentlich in der Unmittelbarkeit der Intuition wurzelte. Schiller drückt dies Moment der Unmittelbarkeit sehr gut durch die Bezeichnung „naiv“ aus, gegen welche antike Naivetät das moderne Bewufstsein als „sentimental“ erscheint, und erklärt sehr richtig daraus den Mangel an Interesse für Naturschönheit bei den Alten, weil hiezu bereits eine gewisse Reflexion auf die Innerlichkeit des Subjekts gehört. Wenn daher diese Unmittelbarkeit der Intuition einerseits sowohl die wunderbare Objektivität und Ursprünglichkeit der antiken Gestaltungskraft selbst, wie auch die Feinheit und Zartheit des die antike Volksanschauung beseelenden kritischen Empfindens erklärt, so liegt darin zugleich andrerseits die Schwäche des reflektirenden Bewufstseins darüber. In der praktischen Intuition des Schaffens wie in der theoretischen des Empfindens von einer seitdem nie wieder erreichten Tiefe, Reinheit und Kraft beseelt, mufste der antike Geist für die bewufste Vermittlung des Denkens in demselben Grade auf Kraft, Reinheit und Tiefe in Hinsicht desjenigen Gebiets verzichten, in welches sich jene Intuition vorzugsweise hinein- und worin sie sich ausbildete. Dies war aber gerade, und zwar in fast ausschliefslicher Weise, das Gebiet der Kunst. Das ganze Leben nämlich des hellenischen Alterthums war ein künstlerisches, poetisches — doch nicht in dem

subjektiven und individuellen Sinne, den man heutzutage zunächst mit diesen Worten verknüpft, wenn man von Jemandem sagt, daſs er sein Leben künstlerisch gestaltet habe, sondern in dem durchaus objektiven, allgemeinen Sinne der, wenn nicht unbewuſsten, doch jedenfalls unbeabsichtigten Selbstgestaltung. Die „Antike" war an sich eine künstlerisch angelegte Natur und deshalb muſste ihr die Reflexion über dies ihr künstlerisches Sein selbst das allerfernst Liegende und auch Schwierigste bleiben — so lange wenigstens, als solche Unmittelbarkeit und Einheit dieses Seins ungetrübt und folglich auch schöpferisch wirksam blieb. *

Was die Beurtheilung der Differenz betrifft, wodurch diese Einheit zerstört und die Unmittelbarkeit aufgehoben wurde, so gehört die Darlegung der Gründe derselben der Kulturgeschichte an. Nur daran könnte beiläufig erinnert werden, daſs es von der einen Seite allerdings die beginnende Reflexion war, die den Bruch des antiken Geistes mit sich selbst hervorbrachte; daher es denn vom Standpunkt jener reflexionslosen Unmittelbarkeit des antiken Lebens durchaus gerechtfertigt, nämlich als Selbstvertheidigung, erscheint, daſs die Athener den reflektirenden Sokrates zum Tode verurtheilten, weil er „die Götter leugne und die Jugend verführe". Denn dies that er von jenem Standpunkt aus in der That, und alles Sentimentalisiren über den erhabenen Märtyrer hebt die Berechtigung des antiken Volksbewuſstseins zu solchem Akt nicht auf[1]). Es ist daher ebenso einseitig zu behaupten, daſs die erwachende Reflexion die Productionskraft schwächte, als umgekehrt, daſs die abnehmende Productionskraft die Reflexion hervorrief und gleichsam aus ihrer Latenz befreite: sondern diese beiden Verhältnisse müssen als eine Wechselwirkung gefaſst werden, indem das Eine die Ursache des Anderen war oder vielmehr beide aus derselben Ursache, nämlich aus der Schwächung der Intuitionskraft durch nationale Entnervung, entsprangen. Als nunmehr die ästhetische Reflexion sich zu regen begann, so that sie dies, trotzdem daſs sie sich dem ganzen reichen und hochgebildeten Kunstgebiet gegenüber befand, in ebenso befangner und kindlicher Weise, wie die erste Naturphilosophie eines Thales, Anaximander und Anaximenes dreihundert Jahre früher, welche ja auch dem ganzen reichen, mannigfaltig gestalteten Gebiet der Natur gegenüberstand. Und wie diese zunächst nach dem „Princip der Dinge" forschte, indem sie die Frage aufwarf, was „das Erste" sei und als dies Erste bald

---

[1]) Vergl. hierüber die Einleitung zum II Buch § 25, besonders No. 139.

„das Wasser", bald „die Luft" u. s. f. erklärte, so in ganz ähnlicher Weise warfen die ersten Aesthetiker des perikleischen Zeitalters die Frage nach dem „Schönen", als dem Ersten im Reiche der Empfindung, auf; und wie z. B. Anaximander aus seinem Elementarprincip herausbrachte, dafs die Erde die Form eines Cylinders habe, dessen Höhe der dritte Theil seiner Basis sei, also ungefähr die Form eines Schweizerkäses besitze, so kamen auch die ersten griechischen Aesthetiker zu derlei merkwürdigen Konsequenzen, z. B. der göttliche Plato, wenn er die tragischen Dichter als Betrüger und Verderber des Volks, die ganze Kunst aber, weil sie auf blofsem Schein beruhe, als eitel Täuschung und Lüge bezeichnete. Und wie — um jene Parallele noch zu einem weiteren Punkt fortzuführen — die ersten Naturphilosophen sich um nichts weniger als um die konkrete Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen selbst, behufs ihrer Gliederung und systematischen Ordnung, kümmerten, so die ersten Kunstphilosophen durchaus nicht um den realen, reichgegliederten Inhalt der Welt des Schönen und der Kunst. Sondern es war vielmehr lediglich die Beziehung, in welcher dies ganze, als schlechthin gegeben vorausgesetzte Gebiet nur seinem abstrakten Princip nach zu andern Gebieten des menschlichen Geistes, namentlich zu dem ethischen und politischen, betrachtet werden konnte, was zunächst das philosophische Interesse erweckte und beschäftigte ehe die intuitive Reflexion eines Aristoteles das Gebiet des Schönen und der Kunst in seinem eignen inneren Wesen zu ergründen versuchte, indem er nicht nur jene, noch von Plato ganz abstrakt gefafste Beziehung des Schönen und Guten selbst näher bestimmte, sondern auch das dritte Moment in dem Inhalt der Idee nämlich das Wahre, in jene Beziehung mit hineinzog.

30. In dieser kurzen vorläufigen Betrachtung ist der wesentliche Gang, den die antike Aesthetik von ihren ersten Anfängen bis auf Aristoteles nahm, im Allgemeinen angedeutet. Aristoteles bildet somit in dem Entwicklungsgange des kritischen Kunstbewufstseins der Antike die zweite höhere Stufe, sofern sein Standpunkt gegen den Platos als der Standpunkt der aufklärenden Reflexion zu dem des substanziellen Empfindens sich verhält.

Die dritte Stufe auf der gemeinschaftlichen Basis der antiken Anschauung erreicht dann die griechische Aesthetik in Plotin, als dem, wenn auch nicht der Form, so doch dem Inhalt seines Denkens nach, wesentlich spekulativen Idealisten.

Hiernach läfst sich in der antiken Aesthetik folgender Stufengang verfolgen:

Vorstufe: Die ersten Anfänge der antiken Aesthetik bis Plato.
Erste Stufe: Plato. Die Sokratiker und Platoniker. Aristophanes.
Zweite Stufe: Aristoteles. Die Peripatetiker, Stoiker, Epikureer; die Eklektiker; die Kritiker und Rhetoren; Dichter und bildende Künstler.
Dritte Stufe: Plotin. Nach ihm Verfall der antiken Aesthetik in den Sophisten des dritten und vierten Jahrhunderts nach Chr. Geb.

Cap. I.

Vorstufe: Die ersten Anfänge der antiken Aesthetik bis Plato.

§. 4. 1. Die ältesten ästhetischen Ansichten.

31. Was uns zunächst bei der Prüfung der antiken Ansichten über die „Schönheit" und die „Kunst" entgegentritt, ist die Beobachtung, dafs der erstere Begriff zunächst weder im Sinne der blofsen Naturschönheit noch in dem der Kunstschönheit gefafst wird, sondern eher im Gegensatz zu beiden als ethische Schönheit; sodann, in Betreff des Ausdrucks „Kunst", dafs man hierunter keineswegs den engeren Begriff der „schönen Kunst", sondern den umfassenderen der freien Gestaltung überhaupt verstand. Das griechische Wort τέχνη, wovon unser „Technik" abgeleitet ist, bezeichnet schlechthin die Fertigkeit, etwas Zweckmäfsiges hervorzubringen. Als Unterscheidungsmerkmal derjenigen Art von Kunst, die wir speciell als „schöne" fassen würden, von den übrigen, die wir als blofses Handwerk betrachten, das wohl in seiner höheren Ausbildung auch der eigentlichen Kunst sich nähern könne, findet sich nun schon von Alters her das Princip der Nachahmung (μίμησις) angegeben. Aehnlich wie Kant das Schöne als Dasjenige erklärt, was „ohne Interesse" gefalle, so bezeichneten die Alten die schöne Kunst als diejenige, welche „ohne Interesse", d. h. ohne praktischen Zweck schaffe, und dies führte sie denn zu der Bemerkung, dafs, wo der Kunst ein solcher praktischer Zweck fehle, das Wesen derselben nur in der Form ihrer Thätigkeit zu suchen sei: diese Thätigkeitsform aber, äufserlich gefafst, sei eben die „Nachahmung." Der Schuhmacher, Zimmermann u. s. f., welche etwas Zweckmäfsiges, der erste nämlich eine Fufsbekleidung, der zweite

ein Schiff oder ein Haus schaffen, ahmen nicht nach. Denn Das, was die Natur schon geschaffen hat und also allein nachgeahmt werden könnte, brauchte eben nicht mehr durch die Kunst geschaffen zu werden, und deshalb sei diejenige Kunst, welche nichts Zweckmäſsiges schaffe, nachahmend. Dieser an sich richtige Schluſs wurde dann aber dahin gewendet, daſs, weil die nachahmende Kunst nichts Zweckmäſsiges schaffen könne, sie überhaupt zwecklos und unnütz, ja unter Umständen schädlich sei. *

32. Gegenüber der durch Tausende der edelsten und idealsten Werke der schöpferischen Phantasie bevölkerten Welt des Schönen, welche den Hellenen umgab und deren Anschauung gleichsam die Muttermilch für die Ausbildung seines feinen Kunstgefühls war, erscheint nun solches Kunstverständniſs von einer geradezu barbarischen Bornirtheit; allein es darf dabei einestheils nicht unberücksichtigt bleiben, daſs eben hierin nur der Beweis liegt von der reflexionslosen Unmittelbarkeit und ungetrennten Einheit des künstlerisch-schönen Lebens und Empfindens in der Antike, dessen Selbstobjektivirung nur durch Aufhebung dieser Unmittelbarkeit und Einheit möglich war, und welches daher, als diese Differenz mit sich selbst eintrat, in den ersten Anfängen seines Reflektirens nothwendigerweise eine gewisse Unbeholfenheit und Einseitigkeit zeigen muſste, die ihm nicht gestattete, weiter als durch die äuſserste Schale des lebendigen Gedankenstoffs zu dringen. Andererseits ist aber auch zu bemerken, daſs der Ausdruck μίμησις doch nicht lediglich in dem Sinne einer unfreien Naturkopirung zu fassen ist, sondern daſs das in demselben bewuſst oder unbewuſst mitgemeinte Moment des freien Gestaltens, allerdings innerhalb der Grenzen der Natur, mitverstanden werden muſs.

Ja, dieses Moment des freien Gestaltens, d. h. also einer spontanen Thätigkeit des schaffenden Geistes gegenüber der Natur, nimmt in einer schon sehr frühen Vorstellung, die sich bis auf Homer zurückverfolgen läſst, sogar die Form einer absoluten Ungebundenheit und Unabhängigkeit von der Natur an, z. B. wenn der „göttliche Wahnsinn“ es sei, der den Dichter begeistere, oder auch der Gott selbst, die Muse, dem Sänger die Worte eingebe. Eben dahin zielt wohl auch die Vorliebe Homers, seine Sänger blind darzustellen, um das In-sich-versenkt-sein[1]), die Ungebundenheit des dichterischen

[1]) Hierauf hat schon Fr. Schlegel (*Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* Bd. I S. 47) aufmerksam gemacht, indem er es als „Abgezogenheit des in sich thätigen Geistes des Dichters“ bezeichnet.

Genius von der umgebenden Wirklichkeit zu versinnbildlichen. Aehnliche Vorstellungen finden sich bei Hesiod, Pindar u. s. f. Freilich aber kann man, da diese Ansichten von Dichtern herrühren und in dichterischer Form ausgedrückt sind, einwerfen, dafs sie sich dadurch selbst nur als dichterische, d. h. bildlich gemeinte Vorstellungen charakterisiren, nicht als philosophische; und es wäre also vielmehr zu fragen, wie die älteren Philosophen, nicht aber wie die älteren Dichter Griechenlands über das Wesen des künstlerischen Schaffens sich ausgesprochen.

33. Hierüber sind nun die Nachrichten sehr dürftig. Zwar wird von Pythagoras berichtet, er habe in der Musik ein Mittel zur Reinigung und Heilung der Seele gesehen und deshalb nur ruhige und beruhigende Harmonien[1]) geduldet, und von Demokrit werden eine ganze Reihe Titel von Werken über Dichtung, Gesang, Harmonie, ja Malerei und Perspektive angeführt, wovon schon im Alterthum (zu Diogenes Laertes Zeit) nichts mehr bekannt war. Nur eine Bemerkung Demokrits hat sich erhalten, die jener Vorstellungsweise von der Unabhängigkeit der künstlerischen Phantasie sich anschliefst, nämlich die, dafs „die Poesie kein Produkt der Kunst, sondern ein Werk der göttlichen Begeisterung sei", wobei freilich auch wieder der antike Begriff der Kunst als τέχνη im Gegensatz zum freien Schaffen gefafst erscheint.

Schärfere und vielfach auch tiefere Fassung der ästhetischen Grundanschauungen zeigen die Sophisten, eine Klasse der griechischen Philosophen, denen in mancher Beziehung durch die Geschichte der Philosophie Unrecht geschehen ist, indem man sich meist damit begnügte, die negative Seite ihrer Scheindialektik und ihre Vorliebe zum Paradox tadelnd hervorzuheben, während man das grofse Verdienst, welches sie sich durch Aufweis der in den konventionellen Vorstellungen liegenden Verstandeswidersprüche um die Schärfung und Klärung der Begriffsbestimmungen erworben, ziemlich unbeachtet läfst. Aber auch nach der ersten Seite hin liegt, selbst in ihren Paradoxen, oft viel positiver und wahrhaft konkreter Inhalt, wie — um aus unserm Gebiet ein Beispiel zu nehmen — wenn der Sophist Gorgias, gegen die platonische Ansicht von dem betrügerischen Wesen der Tragödie gewendet, die Bemerkung machte, dafs die „Tragödie allerdings auf eine gewisse

---

[1]) Von dem antiken Begriff der „Harmonie" wird später die Rede sein. Hier mag nur vorläufig bemerkt werden, dafs darunter etwas wesentlich Anderes verstanden wird als das moderne Wort „Harmonie". (Vergl. dazu No. 93).

„Täuschung abziele, aber es sei das eine Täuschung der Art, dafs „diejenigen, welche sich ihr hingeben, weiser, und diejenigen, welche „sie hervorbrächten, gerechter erschienen, als die nicht-Getäuschten „und nicht-Täuschenden"; womit er also andeutet, dafs sowohl zur Hervorbringung wie zum Verständnifs des in der Tragödie liegenden Scheines mehr innere Tiefe und überhaupt mehr Geist gehöre, als diejenigen besäfsen, welche die gemeine Wirklichkeit über Alles setzen. Ferner beweist auch der Ausspruch, wonach sie die alten Dichter als „verkleidete Sophisten" definirten, sehr wohl das Bewufstsein des ihrer Dialektik zu Grunde liegenden substanziellen Denkens. Dafs sie vielfach mit ästhetischen Fragen sich beschäftigt, steht fest, wenn uns auch fast Nichts davon erhalten ist; es ist dies um so mehr zu bedauern, als auf Plato's, ihres erbitterten Gegners, Ansicht über ihr Philosophiren, sowie auf seine Darstellungsweise desselben — wie sie namentlich im Dialog „Protagoras" zu Tage tritt, worin er ihnen vorwirft, dafs sie zwar viel über das Schöne geredet, aber Nichts, was klar und verständig sei — wegen der subjektiven Färbung der Schilderung wenig Werth zu legen sein dürfte.

§. 5. 2. Sokrates.

34. **Sokrates**, jedoch nicht der platonische, sondern derjenige, wie er in der objektiveren Auffassung des Xenophon erscheint, hat, obschon er als heftiger Widersacher der Sophisten auftritt, viel Verwandtes mit ihnen; namentlich darin, dafs er das Widerspruchsvolle an der zufälligen Erscheinung und der konventionellen Vorstellung davon nachweist. Indem er aber den bei den Sophisten im Hintergrunde bleibenden Begriff des Allgemeinen, als des Bleibenden und den Widerspruch Ueberwindenden, als Ziel des Philosophirens hinstellt, geht er zwar einerseits über sie hinaus, andrerseits aber, sofern er dies Allgemeine nicht seinem Inhalt und Wesen nach bestimmt, sondern es in seiner abstrakten Allgemeinheit beläfst, giebt er auch in der Sache nicht mehr als die geschmähten Sophisten. Aufserdem aber — und dies stellt ihn wohl gar gegen sie zurück — fafst er das „Schöne" stets in dem Sinne des Zweckmäfsigen, sei es im materiellen oder im ethischen Sinn. Der Gedankengang des Sokrates, wie er hauptsächlich aus den *Denkwürdigkeiten* und dem *Gastmahl*[1]) abstrahirt werden kann, ist etwa folgender: Nicht, welche Dinge schön seien, müsse gefragt

[1]) Xenophons *Memorabilien* 3, 8; 4, 6, 9. und *Symposion* 5, 3 ff.

werden, sondern was Das sei, **wodurch** sie schön erscheinen, oder: was „das Schöne an sich" sei. Dies sei aber das „Taugliche" und Gute, d. h. was einem vernünftigen Zweck diene; weshalb denn ein und dasselbe Ding, nach verschiedener Beziehung betrachtet, ebensowohl schön als häſslich, weil nach der einen zweckmäſsig und gut, nach der andern unzweckmäſsig und schlecht, sein könne: ein goldner Schild z. B. häſslich, wenn er dem Zweck des Schutzes nicht entspreche, ein Mistkorb dagegen etwas Schönes, wenn er den seinigen, nämlich Dünger darin aufzunehmen, erfülle. — So erklärt Sokrates auch die körperliche Schönheit als die körperliche Zusammenstimmung der Glieder in Hinsicht der ihnen zufallenden Zwecke. Ein wenig Ironie läuft allerdings dabei mitunter; dies geht daraus hervor, daſs Sokrates (in ganz sophistischer Weise) seine Stumpfnase und Wulstlippen, weil jene zum Riechen, diese zum Küssen am geschicktesten seien, gegen die Nase und Lippen des schönen Kritobulos als schön preist; aber diese scherzhafte Wendung[1]) im *Gastmahl* verdeckt doch im Grunde nur seine Verlegenheit, nichts Bestimmtes über „das Schöne an sich" sagen zu können. An andern Stellen bestimmt er zwar das Schöne als „Das, was Liebe erwecke", meint also doch nur entweder das sinnlich Reizende oder das Ethische, d. h. die sogenannte Seelenschönheit, als Ursache der platonischen Liebe. Immer also liegt das Zweckmäſsige dabei im Hintergrunde. Wenn ihn daher Xenophon als denjenigen nennt, welcher zuerst — in Hinsicht der Komposition eines schönen Bildwerks — die wahre Schönheit in die Zusammenordnung und Harmonie der einzelnen, in der Natur zerstreuten Schönheiten gesetzt, so widerspricht diese Auffassung, obschon auch an ihr nicht viel daran ist, seiner sonstigen Vorstellungsweise.[2])

Auch in Hinsicht der „Schönheit der Seele" kommt er von der nüchternen Beziehung auf einen äuſserlichen Zweck nicht los; und zwar nicht nur nach der Seite hin, welche bei solcher ethischen Betrachtung gerechtfertigt wäre, nämlich daſs die ethische Schönheit für Den, der sie besitzt, selbst ein Vorzug sei, sondern auch nach der Seite der Darstellung durch die Kunst. Xenophon erzählt nämlich, Sokrates habe dem Maler Parrhasius den Rath gegeben, er möge den Gesichtern seiner Figuren den gewinnendsten und freundlichsten Charakter geben, um entsprechende Zustände der Seele

[1]) Wie sie E. Müller *Gesch. d. Theorie d. K. b. d. A.* I. S. 24 ganz richtig bezeichnet.
[2]) E. Müller a. a. O. S. 25 schreibt diese Aeuſserung dem **Zeuxis** zu, der für die Darstellung seiner „Helena" die Sonderschönheiten von fünf verschiedenen jungen Mädchen zu einer Einheit verbunden habe.

auszudrücken; denn es sei „angenehmer, Menschen zu sehen, an „denen die schönen, guten und liebenswürdigen Eigenschaften er„scheinen, als solche, bei denen die häfslichen, schlechten und „hassenswerthen hervortreten“[1]). Dafs er daher, wie Xenophon versichert, die Ansicht ausgesprochen, Gemälde und andere „zwecklose“ Kunstwerke zum Schmuck des Hauses beschränkten mehr den Genufs, als dafs sie ihn förderten, weil sie den für die Dinge der Bequemlichkeit bestimmten Raum einengen, kann uns hiernach nicht mehr Wunder nehmen. Nur eine Andeutung findet sich, dafs Sokrates die künstlerische Wiedergabe der Natur in höherem Sinne gefafst. In dem Gespräch mit Parrhasius nämlich braucht er das μιμεῖσθαι und ἀπομιμεῖσθαι auch für die mittelbare Nachahmung eines Geistigen, Unsichtbaren durch äufserliche sichtbare Formen, in denen das Geistige sich ausdrücke; worauf denn Parrhasius sich wundert, weil er nicht einsieht, wie etwas Unsichtbares durch Sichtbares nachgeahmt werden könne.

Alles in Allem genommen koncentrirt sich Sokrates' Ansicht von dem Wesen des Schönen und der Bedeutung der Kunst in der[2]) ebenfalls von Xenophon citirten Aeufserung, „er (Sokr.) habe „sich von dem Schönen und Guten eine genauere Einsicht verschaffen „wollen, jedoch sei ihm nur wenig Zeit übrig geblieben, sowohl die „Werke der Schmiede und Zimmerleute wie auch die als schön „geltenden Werke der Maler und Bildhauer zu betrachten, weil er „sich hauptsächlich mit der Nachforschung darüber beschäftigt, in„wiefern bei den Menschen das Schöne mit dem Guten sich ver„einigt finde“. Dies καλόν κἀγαθόν spielt denn so die Hauptrolle in der ganzen sokratischen und, wie wir sehen werden, auch in der platonischen Anschauungsweise, und spukt später auch in dem abstrakten Idealismus der modernen Philosophie vielfach umher. Dennoch kann man, ohne ungerecht zu sein, wohl davon behaupten, dafs im strengen Sinne des Wortes weder das Schöne darin „gut“ noch das Gute darin „schön“ sei, weil beide Kriterien nicht in ihrer Wahrheit gefafst werden.

---

[1]) Xenoph. *Memor.* 3, 10, 5: *πότερον οὖν, ἔφη, νομίζεις, ἥδιον ὁρᾶν τοὺς ἀνθρώπους, δι' ὧν τὰ καλά τε κἀγαθὰ καὶ ἀγαπητὰ ἤθη φαίνεται, ἢ δι' ὧν τὰ αἰσχρά τε καὶ πονηρὰ καὶ μισητά;* wo also das *καλόν*, das *ἀγαθόν* und das *ἀγαπητόν* ebenso wie ihre Gegensätze als durchaus synonym gebraucht werden, obschon das erstere sich nur auf die Erscheinung, das zweite auf den gegen die Erscheinung gleichgültigen ethischen Inhalt und das dritte gar nur auf die Wirkung beider nach Aufsen hin bezieht.

[2]) Im *Oekonomikus* 7, 15. cf. E. Müller I p. 26.

Cap. II.

Erste Stufe. Plato.

§. 6. Sein ästhetischer Standpunkt überhaupt.

35. Plato hat sich bei verschiedenen Gelegenheiten, sowohl in seinen Dialogen wie in seinem *Staate* u. s. f., und oft mit grofser Weitläufigkeit, über das Schöne und über die Künste und Künstler ausgesprochen. Wollte man sich aber der wenig dankbaren Mühe unterziehen, seine Ansichten in der Weise zu sammeln und zu ordnen, dafs die sämmtlichen, dasselbe Begriffsobjekt, z. B. „das Schöne", betreffenden Aussprüche zusammengestellt erschienen, so würde man erstaunt über die zahlreiche Menge von Widersprüchen sein, die dabei zum Vorschein kämen; nicht etwa blofs Widersprüche der Art, wie sie scheinbar sich ergeben, wenn einmal die eine Seite des Begriffs, ein anderes Mal die andere festgehalten wird — solche Widersprüche würden sich im Begriff selbst lösen lassen, da sie ja seine Momente bilden —, sondern auch Widersprüche der Art, dafs er in der einen Stelle das gerade Gegentheil von dem in einer andern Stelle behaupteten ausspricht. Und dennoch lassen sich die meisten derselben wenn auch nicht rechtfertigen, so doch aus dem Festhalten des Gegensatzes zwischen der Idee und der Wirklichkeit und aus der sich hieraus ergebenden schiefen Stellung, welche Plato zu dem ästhetischen Gebiet überhaupt einnimmt, erklären, weil eben diese Stellung selbst mit einem inneren principiellen Widerspruch behaftet ist.

Es scheint, als ob die bisherigen Kommentatoren und Ausleger Platos sich zwar nicht der Erkenntnifs dieser Widersprüche absichtlich verschlossen, aber doch allzusehr sich bemüht haben, sie auf sich beruhen zu lassen, oder sie durch allerhand geistreiche Kombinationen, wobei es dann auf eine handvoll Noten mehr oder weniger nicht ankommt, zu vertuschen. Die Stärke der Beweisführung liegt dabei nicht sowohl in der überzeugenden Kraft klarer Schlufsfolgerung als in dem Respekt, den man vor der grofsen Belesenheit des Erklärers zu fühlen veranlafst wird. Aber solches Sammeln und Zusammenstellen von Stellen hat viel Willkürliches und Lückenhaftes und ist am allerwenigsten geeignet, etwas wirklich zu beweisen, weil man damit fast Alles beweisen kann, was man für nothwendig hält. Man scheut sich auch wohl nicht, falls man es gerade nöthig hat, zu Trugschlüssen und Sophismen aller

Art zu greifen[1]), wenn die Citatenkombination nicht ausreicht; z. B. wenn man, um von Plato den Vorwurf abzulehnen, dafs er die Kunstschönheit nicht begriffen, sofern er die tragischen Dichter aus seinem sogenannten „Idealstaat" verbannt u. s. f., darauf hinweist, dafs er ja selber Dichter und zwar dramatischer Dichter gewesen, denn seine Dialoge seien Kunstwerke ersten Ranges und müfsten als „philosophische Dramen" betrachtet werden. Fragt man sich aber — ohne an solchem Paradox sich genügen zu lassen — was denn das eigentlich sei ein „philosophisches Drama", so zeigt es sich dann, dafs solch pikanter Ausdruck hauptsächlich die Unangemessenheit der Form für den Inhalt, welcher Gedanke sein soll, die Umständlichkeit, ja — sagen wir es gerade heraus — die theilweise Langweiligkeit der Darstellung in den Dialogen bemänteln soll. Derartigen Einwürfen aber wird schliefslich, wenn alle Stränge reifsen, das Zauberwort „das ist modern gesprochen und geurtheilt" entgegengeschleudert; womit, wie es scheint, die Unfähigkeit des modernen Geistes, die Antike zu verstehen, ausgesprochen werden soll, in Wahrheit aber der Antike fast ein Armuthszeugnifs ausgestellt wird, das sie nicht verdient. Wenn man daher bei der Lesung der platonischen Dialoge — in einer guten Uebersetzung, z. B. von Schleiermacher, denn in der Ursprache klingt natürlich Alles, wenigstens dem Philologen, höchst geistvoll — sich der Bemerkung nicht entschlagen kann, dafs die wirkliche Gedankenausbeute von zehn bis zwölf Blättern in ebensoviel Zeilen wiedergegeben werden könnte und dafs doch das viele Hin- und Herreden etwas ermüdend sei, so wäre solche Empfindung als „modern" aufs Entschiedenste zu verwerfen oder wenigstens zu verbergen. — Durch solche Bemäntelungen und Deutelungen dürfte nun aber dem wahren Verständnifs Platos selbst kaum ein Dienst geleistet werden. Im Gegentheil ist er dem Verständnifs nur dadurch näher zu bringen, dafs man die unserm modernen Empfinden und Denken, welches im Grunde denn doch weiter gekommen ist als die Antike, auffällig erscheinenden Umständlichkeiten, Naivetäten und Widersprüche objektiv, d. h. aus dem Wesen des antiken Anschauens, erklärt, statt sie einfach ableugnen oder gar als eine besondere Schönheit rühmen zu wollen. —

---

[1]) In einem Briefe an Merk (1885) sagt Goethe: „Einem Gelehrten von Profession traue ich zu, dafs er seine fünf Sinne ableugnet. Es ist ihnen selten um den lebendigen Begriff der Sache zu thun, sondern um Das, was man davon gesagt hat."

Was Plato's philosophische Grundanschauung im Besondern betrifft, so ist schon in ihr jener Widerspruch zu erkennen, auf welchen alle seine anderweitigen besonderen Widersprüche zurückzuführen sind. Hinsichtlich des ästhetischen Begriffsgebiets fällt hier zunächst der tiefe Widerspruch in's Auge, daſs ihm die Begriffe des „Schönen“ und des „Künstlerischen“ gänzlich auseinanderfallen, indem er das erstere, wo er es als aus der Idee stammend erkennt, in dreifacher Abstufung faſst, nämlich als die abstrakte Formschönheit, als die ethische Schönheit und als die absolute Schönheit, während er das zweite nur in dem ganz äuſserlichen Sinne der „Naturnachahmung“ als einer an sich zwecklosen Nachbildung der Wirklichkeit begreift, oder aber es, wie bei gewissen Arten der Musik und der Gymnastik, unter dem Gesichtspunkt des Zweckhaften, d. h. unter dem einer ethisch-edukativen und politisch-pädagogischen Nutzbarkeit betrachtet. Dieser Widerspruch wird durch keine gelehrte Kombination von Citaten aus Plato herausgebracht werden; er ist vorhanden, allein er ist als solcher nicht bloſs aufzunehmen, sondern er ist auch zu erklären. Dies ist nur möglich durch Zurückführung desselben auf den — wie bemerkt — in Plato's Grundanschauung überhaupt, d. h. in seinem als „reiner Idealismus“ bezeichneten Princip liegenden allgemeinen Widerspruch. Hierüber haben wir uns also kurz zu verständigen.

35. Der Idealismus Plato's — dies nun ist zunächst zu bemerken — ist ein im doppelten Sinne abstrakter; nämlich einmal, indem er die Idealwelt als eine über- d. h. auſserweltliche gleichsam lokalisirt, sodann indem er das abstrakte Abbild derselben als Schema für seinen ebenso abstrakten Idealstaat innerweltlich ebenfalls lokalisirt. Die erste Seite bildet die Grundlage seiner Metaphysik, die zweite die seiner Politik; in beiden aber ist das abstrakt-Ethische der gemeinsame Kern und Inhalt. Wenn er in ersterer Hinsicht die metaphysische Idee als rein negative Bestimmtheit gegen die Wirklichkeit der Welt setzt, so faſst er in zweiter Hinsicht die politische Idee als dieselbe negative Bestimmtheit gegen die konkrete Wirklichkeit des menschlichen Lebens; oder, um einen beliebten Gegensatz zu wählen: dort geht seine Philosophie auf den Schematismus eines abstrakten Makrokosmus, hier auf den Schematismus eines ebenso abstrakten Mikrokosmus hinaus.

Am schärfsten spricht sich nun die erste Seite, welche ohnehin die eigentliche Grundlage seines philosophischen Anschauens bildet,

in einem Satze aus, der sich im *Phädrus*[1]) findet, wo er in überschwenglicher Symbolik den „Idealhimmel" beschreibt, welcher jenseits des Himmels der Götter existirt. „In diesem zieht auf be„schwingtem Wagen der grofse Führer Zeus voraus, der Alles ordnet „und beschickt; ihm aber folgt in eilf Haufen geordnet der Götter und „Dämonen Heer . . . und diesen jedesmal, wer dazu Lust und Kräfte „hat . . . Jene Seelen aber, welche unsterbliche heifsen, ziehen, „zur Höhe gelangt, hinaus und machen auf dem Rücken des „Himmels Halt, und so führt sie der Umschwung mit herum; sie „aber schauen das aufserhalb des Himmels Befindliche" —. Also jenseits des Himmels denkt sich Plato die unveränderliche, ewige Idealwelt und zwar als bestimmten Raum (bestimmt wenigstens durch seine negative Stellung gegen den Götterhimmel, wenn auch sonst ganz unbestimmt), einen Raum, den er als „überhimmlisch" (*ὑπερουράνιον*) bezeichnet, von ihm behauptend, dafs ihn „weder „je ein Dichter auf Erden besungen habe, noch je einer würdig „besingen werde". Dann aber sagt er auch, was dies nun sei, das in dem überhimmlischen Raume die unsterbliche Seele schaue, nämlich das „farblose, gestaltlose, untastbare", (also) „wahrhaft seiende Sein", indem er hinzusetzt, dafs dies nur diejenige Seele zu schauen vermöge, welche durch „Ver„nunft" geleitet werde. — Um diesen Ausdruck richtig zu verstehen, mufs daran erinnert werden, dafs Plato kurz zuvor, von der Liebe der unsterblichen Seele redend, sagt, sie sei ein „Wahnsinn", denn „durch einen solchen werden dem Menschen die höchsten Güter zu „Theil". Dieser Wahnsinn — ein Wort, dessen Bedeutung nur sehr beschränkt durch Enthusiasmus oder Begeisterung zu übersetzen ist — sei „etwas Schöneres als die Besonnenheit", indem „diese nur „von dem Menschen selbst, jener aber von der Gottheit ausgehe". So wird also auch wohl jene „Vernunft" der unsterblichen Seele wesentlich den Charakter solcher „*Mania*" haben.

Man erkennt nun aus den Bestimmungen des Inhalts jenes „überhimmlischen Raumes", sofern er nämlich weder Farbe noch Gestalt noch Stoff besitzen soll, dafs die Unterscheidung gegen die Bestimmtheit der wirklichen (himmlischen wie irdischen) Welt lediglich eine negative ist, wodurch das wahre Sein zunächst als einfaches Nichtsein des Wirklichen bestimmt wird. Das Wirkliche — dies fühlt Plato ganz richtig — ist nun zwar als das mit der Zufälligkeit und folglich Unvollkommenheit behaftete Einzelne selbst

---

[1]) *Phädrus* cap. 24—30, besonders aber 27, wo sich jene Stelle findet.

ein Negatives gegen die Idee, die sich in ihm verwirklichen soll, und so scheint es, dafs die Vernichtung des Wirklichen, d. h. das gänzliche Hinausgehen aus seinem Bereich, als Aufheben eines Negativen durch die Negation, zur Positivität der Idee, d. h. zum konkreten Ideal führen müsse. Und in der That ist dies auch der einzige Weg, um dahin zu gelangen, aber — und dies übersieht Plato — das Ziel ist eben nur dadurch zu erreichen, dafs eine solche Negation des Negativen stattfinde; dies aber setzt die Nothwendigkeit des Wirklichen voraus, d. h. fordert zunächst das Hinausgehen der farblosen, gestaltlosen, stofflosen Idee zur Farbigkeit, Gestalt und Stofflichkeit. Denn ohne ein solches Hinausgehen aus der abstrakten Jenseitigkeit ist auch keine konkrete Diesseitigkeit, aus der die Idee wieder zu sich zurückkehren könnte, d. h. überhaupt keine Verwirklichung der Idee möglich, oder: die Idee ist als solch abstrakter Gegensatz des Wirklichen selbst nur unwirklich und unwahr. Dafs nun Plato die Idee in diesem abstrakten Gegensatz gegen das Wirkliche festhält, statt die Wirklichkeit, soweit sie ideelle Wahrheit besitzt, als die Verwirklichung der Idee selbst zu fassen und aus ihr dann die Idee weiter als gereinigte, aber zugleich mit Inhalt erfüllte, konkrete, in sich selbst zurückzunehmen: Dies ist die durch die ganze platonische Philosophie hindurchgehende Abstraktivität. *

36. Es war nicht zu umgehen, den eigentlichen Kernpunkt der philosophischen Grundanschauung Plato's näher zu beleuchten, weil, wie bemerkt, darin alle Widersprüche und Einseitigkeiten seines zum grofsen Theil phantastischen Denkens wurzeln. Hier nun angelangt, wird uns das Weitere verhältnifsmäfsig leicht werden. Das nämlich, was er über das Schöne sagt, gehört meistens dem Bereich seiner makrokosmisch-metaphysischen, Das, was er über die Künste äufsert, durchgängig dem Bereich seiner mikrokosmisch-politischen Idealwelt an. An dieser Differenz nimmt dann selbstverständlich das „Ethische" Theil, welches bald in metaphysischem, bald in anthropologischem Sinne von ihm verstanden wird.

Nach dieser Auseinanderlegung, welche für das Verständnifs der einzelnen Aeufserungen Plato's durchaus nöthig war, bedarf es nunmehr keiner langen zusammenhängenden Citate oder umfassenden Excerpte aus seinen Dialogen weiter, sondern nur der Heraushebung der einzelnen wesentlichen, die Sache betreffenden Aussprüche.

---

§ 7. Der Begriff des Schönen bei Plato.

37. Was nun erstlich die Auffassung Plato's vom Begriff des „Schönen" betrifft, so lassen sich seine vielfach einander modificirenden und wiederaufhebenden Aussprüche darüber im Allgemeinen nach drei Seiten der Betrachtung oder in drei Stufen ordnen, welche als die der formalen Schönheit, der geistigen Schönheit, und der absoluten Schönheit bezeichnet werden können, aber mit der Bestimmung, dafs sie alle wieder in mehr oder weniger direkter Weise auf das Ethische tendiren. Obgleich somit Letzteres eigentlich als das Allgemeine und Höchste bei ihm erscheint, so ist doch aus logischen Gründen die obige Anordnung festzuhalten; schon deshalb, weil sich, im Uebergange zum Künstlerischen, der Gegensatz des absolut Schönen zu diesem sowohl wie zum Naturschönen als bestimmter Widerspruch manifestirt.

Was zunächst die niedrigste Stufe oder das formal-Schöne betrifft, so wird von Plato die Frage nach derjenigen Qualität der Gegenstände aufgeworfen, wodurch sie uns „schön" erscheinen und Lustgefühl erregen. Auf dieser ersten Stufe unterscheidet er nun drei verschiedene Kriterien des „Schönen", indem er es a) als das äufserlich Zweckentsprechende, b) als das Maafsvolle, c) als das In-sich-selbst-Gleiche und Einfache definirt. Diesen objektiven Bestimmungen entsprechen dann die sie begleitenden Wirkungen auf das Subjekt, welchem das „Zweckmäfsige" als nützlich, das „Maafsvolle" als harmonisch, das „Einfache" als wohlgefällig einen angenehmen, die Gegensätze davon, als Gattungen des „Häfslichen", einen unangenehmen Eindruck hervorbringen. Diese Begriffsbestimmungen sind aber bei Plato keineswegs in dieser festen Trennung vorhanden, sondern laufen vielfach durcheinander, werden einander bald koordinirt, bald subordinirt, kurz haben keine bestimmte Begrenzung.

a) So definirt er im *Gorgias* das „Schöne" als das zu irgend einem Zweck Taugliche, aber auch als das Angenehme, oder endlich als Das, was Beides sei, indem er hinzufügt, dafs das „Gute" und die „Lust" (daran)[1]) die beiden Momente des Schönen wären. Auch in seiner *Republik*[2]) lehrt er, dafs „Tüch-

---

[1]) Dies „daran" geht nämlich aus der weiteren Erörterung hervor, indem Sokrates nachweist, dafs nicht jede Lust schön sei, sondern nur die am Guten.

[2]) Im 10. Buch. Müller's Hinweisung auf den *Hippias major*, wo der Begriff etwas tiefer gefafst wird, mufs als hinfällig bezeichnet werden, weil nach neueren Untersuchungen dieser Dialog nicht Plato zuzuschreiben ist.

„tigkeit, Schönheit und Fehllosigkeit irgend eines Werkes, eines „lebendigen Wesens oder einer Handlung nur immer in Hinsicht „des Gebrauchs gesagt werden dürfe, zu dem es bestimmt sei". Die „Lust" daran sei aber nur dann eine reine, wenn sie ohne Begierde sei (*Philebos*); so auch die Liebe zum Schönen nur als begierdelose wahrhaft „Liebe" genannt werden könne. Das Nächste ist dann die Bestimmung des „Maafsvollen", als desjenigen Schönen, welches durch den Eindruck des Harmonischen eine begierdelose Lust errege.

b) Es ist im *Philebos*, wo er das „Schöne" in die Mäfsigung und Ebenmäfsigkeit setzt. Das Maafs, als die (in Hinsicht des Ganzen) zweckmäfsige Beziehung der Theile aufeinander, erscheint so einerseits als Einheit des Mannigfaltigen, andrerseits seiner Wirkung nach als Harmonie, welchem Begriff gegenüber er (im *Sophisten*) das „Häfsliche" als „das ganze mifsgestaltete Ge„schlecht der Maafslosigkeit" kennzeichnet. Im *Timäus* bestimmt er dann das Maafsvolle der Form als das Ebenmäfsige. Dafs Plato dazwischen immer ethische Beziehungen einmischt und, sobald er zu irgend einer Begriffsbestimmung gekommen, sofort eine Anwendung auf das ethische Gebiet macht, darf uns bei ihm weder Wunder nehmen noch irre machen. So hebt er (im *Phädon*) hervor, dafs die Begriffe des Maafses und Ebenmaafses auch für die „Tugend" gelten, welche dann konsequenter Weise eine „Harmonie", wie gegentheils die Schlechtigkeit eine „Disharmonie" (der Seele) genannt wird. (S. u.) Aber indem er nun, den specifischen Begriff des schönen Maafses verlassend, einen Schritt weiter geht, geräth er in den Fehler zu behaupten, dafs „alle Gerechten schön seien, „wären sie auch noch so häfslich von Gestalt" (*Gesetze*), womit dann wieder das Kind mit dem Bade ausgegossen, nämlich die ganze Sphäre des Schönen im specifischen Sinne verlassen ist. Aber er bleibt bei dem „Guten" nicht stehen, sondern zieht auch das dritte Moment der Idee, welche eben ihrer abstrakten Fassung wegen die unterschiedslose Einheit aller Drei ist, nämlich das Wahre, hinzu, indem er (*Republik*) bemerkt, dafs das Schöne dem Wahren ebenso nahe stehe als das Gute, „denn auch die Wahrheit ist verwandt „mit Mäfsigung, nicht mit Maafslosigkeit."

c) Der Begriff des „Maafses", als die Einheit des Mannigfaltigen oder näher als harmonische Beziehung der Theile untereinander und zum Ganzen, leitet nun ganz von selbst zu dem ihm zu Grunde liegenden Begriff der Einheit, welche bald als „Einfachheit" bald als „Ungemischtheit", bald als „Reinheit" von Plato als ein weiteres

Merkmal des Schönen angegeben wird. Die genannten Eigenschaften sucht er nun zunächst in dem von ihm als niedrigstes Gebiet betrachteten Bereich der sinnlichen Anschauung als Merkmal des Schönen nachzuweisen. Hier, in dieser Sphäre, müſste er nun, sollte man meinen, der körperlichen Gestalt des Menschen die höchste Schönheit zuerkennen, und in der That deuten einige Stellen im *Gastmahl* sowie im *Phädrus* darauf hin, daſs er dieser Art von Schönheit einen groſsen Werth beilegt. Im *Philebus* dagegen — und dies rechtfertigt unsre obige Anordnung eines Fortganges vom Harmonischen zum Einfachen (obgleich das Letztere eigentlich der dürftigere Begriff ist) — sagt er ausdrücklich, daſs er „unter dem „Schönen der Form nicht, was die groſse Menge darunter verstehe, „z. B. die Schönheit lebender Wesen oder von Gemälden, sondern „etwas Grades und Abgerundetes und solche Flächen und Körper, „wie sie mit Hülfe der Drehbank oder des Richtscheidts und Winkel„maaſses hervorgebracht würden“, mit einem Worte die mathematische Regelmäſsigkeit. „Denn diese“ — fügt er im Widerspruch mit andern Behauptungen[1]) hinzu — „seien nicht zu irgend „einem Zweck schön, sondern ihrem Wesen nach und immer“. Sofern nun an den Körpern solche einfache und an sich schöne Formen wahrgenommen würden, seien sie auch selber schön zu nennen. Da solche Formen aber nur vereinzelt an Körpern vorkommen, so sei auch die Schönheit der menschlichen Gestalt nur eine partielle und nicht in Vergleich zu stellen mit der mathematischen Schönheit. — So wenig also begreift Plato die organische Schönheit oder die Eurythmie der menschlichen Gestalt als das Höhere gegen die bloſse mathematische Regelmäſsigkeit und Symmetrie. — Im Bereich des Sichtbaren ist ihm so unter den Formen die gerade Linie die schönste Linie, der Kreis die schönste Fläche, die Kugel der schönste Körper; unter den Farben die an sich reinen und ungebrochenen, z. B. das reine Weiſs; im Bereich des Tastbaren das Glatte, Weiche u. s. f., im Bereich des Hörbaren der reine, in sich gleiche, „glatte“ Ton.

In allen diesen Bestimmungen ist es also das abstrakt Einfache, Beziehungslose, in sich gleiche Einzelne, was als „Schönes“ bezeichnet wird; nicht also die Harmonie der Formen, Farben, Töne, sondern die abstrakte Form, die abstrakte Farbe, den abstrakten Ton — sofern sie als in sich einfach erscheinen — nennt er schön. Doch bleibt er freilich sich auch hierin nicht konsequent.

---

[1]) Siehe oben a.

Denn wenn er an einer andern Stelle die „sanften und hellen Töne" für schöner erklärt als die dumpfen und trüben, „weil sie einen „reinen Gesang ausströmen", so scheint damit allerdings das Kriterium der Gleichheit in sich wiederaufgehoben und eine tiefere Fassung des Schönen angebahnt. Indeſs ist dies nur scheinbar. Im *Staatsmann* nämlich unterscheidet er zwei Arten von Dingen, welche angenehmen Eindruck auf die Sinne machen und beide, sofern sie mit einem gewissen Maaſs verbunden sind, als schön gelten können: die eine charakterisire sich durch Schnelligkeit und eine gewisse Heftigkeit, wie das Groſsartige und männlich-Energische (wie durch eine Stelle in den *Gesetzen* erläutert wird), die andere durch Langsamkeit, Weichheit und Ruhe, wie das Wohlanständige und Gesittete: also gleichsam die männliche und weibliche Schönheit, welche im Ton als Gegensatz des „Hellen" und „Sanften" bezeichnet werden. Diesen gegenüber stehen dann die dumpfen, getrübten, rauhen, d. h. unreinen Töne, welche weder die Gleichheit der männlichen noch der weiblichen Schönheit haben, sondern das Gehör ebenso verletzen, wie unebene und rauhe Flächen das Gefühl oder unreine und schmutzige Farben das Auge. Man sieht also, daſs doch auch diese scheinbar tiefere Fassung wieder auf das Princip des Einfachen, in sich Gleichen zurückkommt.

38. Diese drei Bestimmungen des „Zweckmäſsigen", des „Maaſsvollen" und des „Einfachen" sind also für Plato die Kriterien für die objektive Schönheit der Dinge, oder, wie wir sagen würden, für die Naturschönheit. Dieser gegenüber nimmt nun bei ihm die Schönheit der Seele eine ähnliche höhere Stellung ein, wie die Seele überhaupt gegen den Körper. Das „geistig-Schöne", wie wir es hier kurz fassen können, findet er nicht nur in der Seele überhaupt, weil diese — und zwar in viel höherem Sinne als Figuren, Farben und Töne — das in sich Gleiche und Einfache ist, sondern auch in den Aeuſserungsweisen des Geistes, in den Handlungen und Worten, in Beschäftigungen, Gesetzen und Wissenschaften. Diese Seelenschönheit als solche, d. h. ohne specifisch ethische Beziehung, zu bestimmen, liegt ihm nun allerdings fern. Sondern er faſst die einzelnen Schönheiten der Seele eben als „Tugenden" und sucht dann die obigen Kriterien auf die Bestimmung ihres näheren Verhältnisses zu einander anzuwenden. So bemerkt er im *Timäus*[1]), wo er von den einfachen Verhältnissen spricht, auf welchen die Schönheit beruhe, daſs, da zwei Dinge

[1]) *Timäus*, 31, b.

immer nur dadurch in einem Verhältnifs ständen, dafs ein drittes vorhanden sei, welches dasselbe bestimme als Mittleres, so auch die drei Kardinaltugenden der Besonnenheit, Tapferkeit und Weisheit proportionirt seien, wie eine Harmonie aus dem tiefsten, mittleren und höchsten Ton einer Oktave bestehe. Als Mittleres nennt er dann aber nicht eine dieser drei, sondern eine vierte, die Gerechtigkeit, diese sei das Band zwischen ihnen. Mit demselben Anschein von Richtigkeit kann man aber auch eine beliebige andre Tugend, z. B. die „Weisheit", als das Band der andern betrachten. — Sodann geht er aber auch auf das Verhältnifs der Seelenschönheit zur sinnlichen Schönheit ein, indem er erklärt, „die „schöne Seele im schönen Körper sei das schönste Schauspiel, das „man schauen könne[1]), nämlich wo die Schönheit des Charakters „übereinstimmte und harmonisirte mit der Gestalt, indem diese an „demselben Gepräge Theil nehme: denn die wichtigste und haupt„sächlichste Art der Ebenmäfsigkeit sei ja die zwischen Seele und „Körper." Auf welche Weise aber eine solche Ebenmäfsigkeit zwischen zwei inkommensurabeln Gebieten zu denken sei, sagt er nicht. Es klingt nun allerdings sehr „schön", so von der „schönen Seele im schönen Körper" zu reden, aber man mufs auch dies Verhältnifs seinen konkreten Bestimmungen nach aufzeigen. Dies nun thut Plato so wenig, dafs er vielmehr an andern Orten geradezu die Indifferenz der Körperschönheit gegen die Schönheit der Seele behauptet und Denjenigen als schön — trotz körperlicher Häfslichkeit — bezeichnet, dessen Seele schön, d. h. tugendhaft sei, und umgekehrt, wo denn die Inkommensurabilität der beiden Seiten deutlich zum Vorschein kommt. Mit der „Seelenschönheit" haben wir also die Sphäre des „Schönen" im specifischen Sinne verlassen, indem dieser Begriff, seiner ethischen Beziehung nach gefafst, in das Gute sich verwandelt.

39. Drittens nun erhebt sich Plato über die beiden Vorstufen der sinnlichen und seelischen Schönheit zum Begriff des absoluten Schönen, welcher in jener Einheit der „schönen Seele im schönen Körper" gleichsam schon als Vorstellung des „Vollkommenen" angedeutet ist. Indem er aber dies absolute Schöne zu bestimmen sucht, übermannt ihn die Gewalt dieses Begriffs dermaafsen, dafs er sich von dem raschen Flügelschlage seiner Phantasie wieder ganz dem Bereich des konkreten Denkens entreifsen läfst, um in wahrhafter Entzücktheit über die reale Welt hinaus in der abstrakten

---

[1]) *Rep.* 3, 492. c. d.

Idealsphäre, worin alles Bestimmte und an irgend ein Wirkliches gebundene Begriffliche aufgehoben erscheint, seine Gedankenkreise „zu ziehen. — „Aber auch“, sagt er im *Gastmahl*[1]), „das Schöne in den „Gesetzen und Wissenschaften ist nur eine Vorstufe zu dem wahr„haft Schönen, welches allein und auf alle Weise schön ist „und was den Grund der Schönheit aller Dinge enthält. Nicht „nur also, dafs dies wahrhaft Schöne kein Gesicht und keine Hände, „noch irgend etwas anderes Körperliches, dafs es keine bestimmte „wahrnehmbare Gestalt hat, dafs es nicht angefüllt ist mit mensch„lichem Fleisch und Farben und anderm sterblichem Tand: auch kein „Begriff und keine Erkenntnifs ist es, überhaupt nicht an etwas „Anderem befindlich, nicht an einem lebenden Wesen, nicht an der „Erde, nicht am Himmel; denn alles Dies sind nur schöne Dinge „und nicht das Schöne selbst . . .“ „Ueberhaupt aber“ — fährt er fort (und dies führt uns wieder zu dem oben angedeuteten Kernpunkt seiner abstrakten Betrachtungsweise) — „wie könnte wohl je „das zwischen Sein und Nichtsein Schwankende“ (nämlich das Wirkliche als das Werdende) „dem Philosophen als wahrhaft „schön gelten, wenn doch nur das Vollkommene“ (das ist das in sich Gleiche und Unveränderliche) „schön ist“. — Was nun aber dies Schöne, das er in einer Stelle des *Phädrus*[2]) mit dem Guten und Weisen zusammen als „das Göttliche“ definirt, seinem Begriff nach sei, ist er natürlich nicht im Stande zu sagen, da er es ja selbst als „aufserhalb der Erkenntnifs“ existirend setzt. So ist dies denn schliefslich nur eine abstrakte Phantasie, die zu nichts Konkretem, zu keinerlei Einsicht in das Wesen des Schönen führt. Die schöne Wirklichkeit und die schöne Erkenntnifs liefern im Sinne Plato's so nur trübe Abbilder des Urschönen; indefs, um diese Abbilder als schön zu erkennen, müfste man doch das Original kennen. Dieses bleibt aber ein absolutes Jenseits, ein wesenloses Abstraktum, das nur als Aufgehobenheit aller und jeder Bestimmtheit, d. h. als leeres Nichts, gefafst erscheint[3]).

---

[1]) *Symposion* 21, a. *Republ.* 5, 479. a. vergl. auch *Phädrus* 100, c.

[2]) *Phädr.* 246 e. τὸ θεῖον καλὸν, ἀγαθὸν, σοφὸν καὶ πᾶν ὅ τι τοιοῦτον.

[3]) Hegel charakterisirt in seiner „Geschichte der Philosophie“ die Weise des platonischen Philosophirens (in den Dialogen) mit unvergleichlicher Objektivität und der ihm eigenthümlichen Feinheit der Ironie. Er sagt (II. 200): „Wenn man einen Dialog anfängt, so findet man, in dieser freien Weise des platonischen Vortrags, schöne Naturscenen, eine herrliche Einleitung, die uns durch Blumengefilde in die Philosophie — und in die höchste, die platonische — einzuführen verspricht. Man trifft darin Erhebendes an, was der Jugend besonders zusagt; das geht aber bald aus. Hat man sich von jenen erheiternden Scenen erst einnehmen lassen, so mufs man jetzt darauf verzichten: und, indem man an das eigentlich Dialektische und Spekulative kommt,

Das bisher Gesagte kann als das Wesentliche der platonischen Vorstellungen vom „Schönen“ betrachtet werden. Denn wenn er auch noch vielfach Aehnliches und selbst Abweichendes sagt, besonders auch über die Arten der Lustgefühle spekulirt, deren verschiedene Grade der Reinheit er schildert, so stehen doch die letzteren, als die Wirkungen des Schönen auf das Subjekt, mit den Abstufungen des objektiven Schönen im Verhältnifs. Weiteres noch hinzuzufügen, würde die einfache Auseinanderlegung der begrifflichen Differenzen, wie sie in der obigen Darstellung versucht wurde, nur wieder verwirren, ohne eine neue Seite der Betrachtung aufzudecken. — Somit können wir denn jetzt zu der andern Kardinalfrage der Aesthetik übergehen, nämlich wie sich Plato zum „Künstlerischen“ verhalte, oder was er über die Kunst, die Künste und die Künstler denkt und sagt.

§. 8. Der Begriff des Künstlerischen bei Plato.

40. Es ist schon oben (35) bemerkt, dafs bei Plato der Begriff des Künstlerischen eigentlich aus der Sphäre des „Schönen“ ganz herausfalle. Der Grund davon liegt zunächst wieder in der

sich auf mühsamem Pfade von den Dornen und Disteln der Metaphysik stechen lassen. Denn siehe, da kommen dann als das Höchste die Untersuchungen über das Eine und Viele, Sein und Nichts; so war's nicht gemeint, und man geht still davon weg, sich wundernd, dafs Plato darin die Erkenntnifs sucht . . . Liest man mit dem Interesse der Spekulation, so überschlägt man Das, was als das Schönste gilt; hat man das Interesse der Erhebung, Erbauung u. s. f., so übergeht man das Spekulative und findet es seinem Interesse unangemessen . . . So haben es Manche gut gemeint mit der Philosophie. Vom Wahren, Guten und Schönen ist ihnen die Brust voll, möchten's erkennen und schauen, und was wir thun sollen; ihre Brust schwillt aber nur vom guten Willen.“ Weiterhin fafst dann Hegel die Abstraktivität Plato's schärfer, indem er (S. 218) sagt: „Dafs die Idee des Göttlichen, Ewigen, Schönen das Anundfürsichseiende ist, ist der Anfang der Erhebung des Bewufstsseins in's Geistige und in das Bewufstsein, dafs das Allgemeine wahrhaft ist. Für die Vorstellung kann es genügen, sich zu begeistern, zu befriedigen durch die Vorstellung des Schönen, Guten; aber das denkende Erkennen fragt nach der Bestimmung dieses Ewigen, Göttlichen“. Was aber Hegel — ohnehin sehr kurz — über die Ästhetik Plato's (S. 261) sagt, trifft nicht den richtigen Punkt, sondern er legt ihm hier Gedanken unter, die sich in keiner Weise begründen lassen. — Goethe hat im Grunde dieselbe Ansicht über Plato, wie Hegel, wenn er sie auch milder ausdrückt. Er äufsert sich in seiner „Farbenlehre“ folgendermaafsen über ihn: „Plato verhält sich zu der Welt wie ein seliger (d. h. abstrakter) Geist, dem es beliebt, einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu thun, sie kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige, was er mitbringt und was ihr noth thut (?), freundlich mitzutheilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen, als sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht, seines Ursprungs wieder theilhaft zu werden. Alles, was er äufsert, bezieht sich auf ein Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Forderung er in jedem Busen aufzuregen strebt. Was er sich im Einzelnen vom irdischen Wissen zueignet, schmilzt, ja man kann sagen verdampft in seiner Methode, seinem Vortrag.“

abstrakten Auseinanderhaltung der Idee und der Erscheinungswelt, sodann darin, daſs er das Wesen des Künstlerischen lediglich in die verständige Nachahmung der Wirklichkeit setzt. Ueber beide Punkte ist hier eine kurze Vorbemerkung zu machen.

Es wurde bereits angedeutet, daſs die Idee sich zwar einerseits negativ gegen das Wirkliche verhalte, welches als mit der Zufälligkeit des Einzelnen behaftet selber ein Negatives ist, und daſs so durch die Negation dieser Negation die Idee zu positivem (konkretem) Inhalt gelange; daſs sie aber, um so in sich zurückzukehren und konkret zu werden, sich nothwendigerweise aus sich heraussetzen, d. h. sich verweltlichen, oder, sagen wir hier genauer, in die Erscheinung treten müsse. Dieses In- die-Erscheinung-Treten ist ihre Verwirklichung, das Zurücknehmen in sich selbst, durch Negation des bloſs Wirklichen, ihre Wahrheit. Diese dialektische Selbstbewegung der Idee ist nun einerseits eine innere Nothwendigkeit, sofern die Bewegung als Aktualität im Wesen der Idee liegt oder: Die Idee ist nur Idee als diese Selbstbewegung; andrerseits treten dadurch aus ihr die beiden Momente der Objektivität und der Subjektivität in Form eines Gegensatzes heraus, oder: die Idee als erscheinende ist entweder objektive Idee: Natur, oder subjektive Idee: Geist. Hier hört aber die Bewegung nicht auf, sie wäre sonst keine absolute Bewegung; sondern beide Seiten der Idee gehen zu unendlicher organischer Gliederung fort, um allen Inhalt zu verwirklichen.

Wir können diesen Proceſs hier nicht weiter verfolgen, sondern bemerken nur, daſs im Bereich der subjektiven Idee oder des Geistes die Bewegung zunächst die in ihr (ebenso wie jener allgemeine Gegensatz selbst) zu ungetrennter Einheit verschwindenden Momente des Wahren, Guten und Schönen als besondere Sphären des Geistes zur Entfaltung bringt. Wenn man nun wie Plato sagen will, daſs diese ein und dasselbe seien, nämlich daſs das Wahre auch zugleich das Schöne und Gute, das Schöne zugleich das Gute und Wahre seien, so ist dies insofern richtig, als sie denselben abstrakten Ideeninhalt haben; falsch, sofern die Idee in ihnen sich konkret gestaltet, weil sie dadurch in eine gegensätzliche Stellung gerathen. Bleiben wir nun bei dem Schönen, als dieser bestimmten Verwirklichungsweise der subjektiven Idee, und fassen es in seinem Verhältniſs zu dem Wirklichen, als der Verwirklichungsweise der objektiven Idee, so ist nun zu sagen, daſs, sofern die Idee in beiden zur Erscheinung kommt, sie zunächst auch

nur den **Schein** der **Idee** darstellen. So faſst denn Plato auch ganz richtig das Wirkliche als den Schein der Idee, indem er dabei allerdings betont, daſs es **nur** Schein sei. Bei dem Schönen, wenigstens in dessen höchstem Sinne als absolut-Schönen, faſst er den Schein dagegen im positiven Sinne, nämlich daſs in ihm die Idee **erscheine**. Statt nun aber das **Künstlerische** als die freie, dem Geiste angehörige Verwirklichung dieses positiven Scheinens der Idee zu fassen, begreift er es lediglich in dem Sinne, daſs es als „Nachahmung des Wirklichen“, das selber schon der Idee gegenüber bloſser Schein sei, nur einen weiteren noch schlechteren Schein davon zu geben vermöge. Oder vielmehr die Potenzirung dieses schlechten Scheins geht bei ihm noch viel weiter, nämlich durch folgende Stufen: Von der Idee giebt das „Wirkliche“ nur einen Schein, vom Wirklichen die „Anschauung“ ebenfalls nur ein Scheinbild, von der Anschauung wieder die „Vorstellung“, von der Vorstellung die „künstlerische Phantasie“, und endlich sei das Produkt dieser künstlerischen Phantasie, das „Kunstwerk“, wieder nur ein Scheinbild des in der Phantasie lebenden Vorbildes: das **Kunstwerk** sei folglich das Scheinbild eines Scheinbildes (Phantasiegebildes) von dem Scheinbilde (der Vorstellung) eines Scheinbildes (der Anschauung) von dem Scheinbilde (der Wirklichkeit) der Idee. — Es ist später bei der Betrachtung der aristotelischen Auffassung des „Scheines“, sowie bei der Entwicklung der ästhetischen Grundbegriffe selber näher zu erörtern, **warum** vielmehr die Kunst — indem sie die Natur nachahmt — zugleich das Wirkliche von der Beschränkheit des Zufälligen befreit und dadurch die Idee selber als positiv scheinende wiederherstellt und im Reiche des freien Geistes verwirklicht. Hier mag nur geltend gemacht werden, daſs das Kunstwerk, weit entfernt, das **Schlechtere** gegen das Naturprodukt zu sein, vielmehr das Höhere dagegen ist, nämlich seine ideelle Wahrheit vom Gesichtspunkt des Schönen.

Dasselbe Verhältniſs findet dann weiter (was nur beiläufig bemerkt wird, da es nicht hierher gehört) auch zwischen dem **Wirklichen** einerseits und dem **Guten** und **Wahren** andrerseits statt. Auch hier ist z. B. der Begriff (das Wahre) das Höhere gegen das Wirkliche, welches den Begriff nur in unreiner Weise darstellt; so das Gute, als Sittliches, das Höhere gegen das Gute als das bloſs Zweckmäſsige in der Natur.

Diesen wahrhaft spekulativen Begriff des Künstlerischen gegen die einseitige Ansicht Plato's geltend gemacht zu haben, ist nun die groſse That des **Aristoteles**, wie wir später sehen werden. *

§ 9. Wesen der Kunst. Princip der Nachahmung.

41. Zu welchen Konsequenzen nun Plato durch solche Auffassung des „Künstlerischen" in Hinsicht der Kunstwerke und der Künstler selbst gebracht werden mufste, liegt schon von vorn herein auf der Hand; und wenn wir hier das Wesentliche aus seinen Werken darüber anführen, so können wir uns doch einer weiteren Widerlegung des darin liegenden Einseitigen und Verkehrten füglich enthalten. Auch hier sind nun wieder verschiedene Gesichtspunkte zu unterscheiden, unter denen Plato die Kunst betrachtet und welche mit den oben unterschiedenen Stufen des Schönen eine gewisse Verwandtschaft zeigen. Erstlich nämlich fafst er die Kunst im Verhältnifs zur Natur, deren Nachahmung sie ist, sodann im Verhältnifs zur Erkenntnifs, ferner als subjektive Form des Handelns, also als Lebenskunst, endlich die Künste im Verhältnifs zum Staate, also nach ihrer politisch-pädogischen Nützlickeit. In allen diesen Beziehungen ist es aber immer das Ethische, woran er den Werth des Künstlerischen mifst.

Was das Verhältnifs der Kunst zur Natur betrifft, so ruht bei ihm dasselbe wesentlich auf dem Princip, dafs das Wesen der Kunst in der „Nachahmung" (*μίμησις*) bestehe. In solcher bestimmten Form ist das Princip überhaupt von ihm zuerst ausgesprochen worden. Durch diese Bestimmung unterscheidet er, wie früher bemerkt, das, was wir im strengeren Sinne „Kunst" nennen, nämlich die schöne Kunst[1]) von dem nützlichen, nicht nachahmenden Handwerk. Folgerichtig schliefst er daher die Baukunst als nützliche, nicht nachahmende Kunst — denn für das Haus giebt es kein Vorbild in der Natur — von den schönen Künsten aus, und wenn er die Musik, obschon auch bei ihr schwer zu sagen ist, was sie eigentlich nachahme, dazu rechnet, so thut er es offenbar nur ihrer Nützlichkeit halber, weil sie nämlich bilde und zu Thaten begeistere. Diejenigen Künste aber, welche sich seiner Ansicht nach auf blofse Naturnachahmung beschränken, wie die Malerei, die Skulptur und die tragische Dichtkunst, seien ihrer Zwecklosigkeit halber ganz unnütz und schlecht. Diese armen Künste und ihre Vertreter kommen daher

[1]) Ein Ausdruck, der sich noch heute in der französischen Bezeichnung *les beaux-Arts* und in der englischen *the fine-Arts* wiederspiegelt, während wir Deutsche zwar auch von „Kunst" in anderem Sinne reden, z. B. wenn wir sagen, dies oder jenes sei „keine Kunst", d. h. nicht schwierig, sonst aber, wenn wir im höheren Sinne sprechen, nie das Wort „schön" — weil es nämlich für uns selbstverständlich ist — hinzusetzen.

bei ihm sehr schlimm fort. „Solche Künstler pflegen sich, weil sie „alles Mögliche nachahmen, eine gewisse schöpferische Macht prah-„lend zuzuschreiben. Allein man müsse“ (sagt er im *Sophisten*) „in dem Hervorbringen von Etwas, was früher nicht gewesen, unter-„scheiden zwischen einem göttlichen und einem menschlichen Schaffen; „hievon gründe sich dieses auf jenes, da es nichts Neues schaffe, „sondern nur aus den Werken der göttlichen Kunst neue Zusammen-„setzungen bilde, wie der Landbau und die Künste, welche für das „Gedeihen des menschlichen Körpers sorgen, die Kunst der Verferti-„gung von allerlei Geräth, endlich auch die nachahmende Kunst“. — „Nun aber“ — setzt er ironisch hinzu — „ist es wunderbar, daſs „eine von diesen Künsten allein Alles hervorbringen zu können be-„hauptet, Menschen und Thiere und Bäume und Meer und Erde und „Himmel, ja selbst die Götter, kurz alle Dinge überhaupt, und zwar „in der gröſsten Geschwindigkeit, und dann dies Alles für ein kleines „Stück Gold verkauft, nämlich eben die zuletzt genannte Kunst der „Nachahmung, die kunstreichste und anmuthigste Art des Spiels, die „es nur geben könne, die jedoch, wenigstens bei Unverständigen, die „Täuschung hervorbringt, als hätten ihre Scheinbilder wirkliches „Dasein.“ Diese ganze Gattung der nachahmenden Kunst nennt er daher eine *εἰδωλοποιητική* (scheinbildnerische) im Gegensatz zur *αὐτοποιητική* (selbstschöpferische), zu der unter Anderem auch die Schuhmacherei gehört. So sei denn also „Trug und Täuschung „das Wesen dieser Künste, und Gaukler und Taschenspieler seien „danach mit dem Bildhauer und Maler in eine Reihe zu stellen und „bilden gemeinschaftlich die Klasse der Nachahmer“. Den Malern und Bildhauern werden dann im *Staate*[1]) die Dichter und im *Kratylus* wie in den *Gesetzen* die Musiker beigesellt. Von jenen sagt er, daſs, „weil sie der wahren Einsicht in das Wesen der „Dinge entbehren, diese auch nur dem äuſseren Schein nach dar-„stellen könnten“; so auch die „Musiker, da sie nur gewisse Spiel-werke, die an der Wahrheit wenig Theil haben“ (nämlich weil der musikalische Ton keine wirkliche Nachahmung des Naturtons sei!) „hervorbringen“, wogegen dann die Künste, welche „etwas Ordent-„liches (*σπουδαῖόν τι*) hervorbringen, wie die Arzneikunde, der Land-„bau, die Gymnastik, die Schuhmacherei“, einen ganz anderen, höheren Werth besäſsen. Von gleichem Gewicht sind denn auch die Gründe, welche er anführt, um die geringere Einsicht, die z. B. der Maler in das Wesen der Dinge habe, gegenüber dem Arzte, zu

---

[1]) *Republ.* lib. 10. Vergl. *Gesetze* 10, 889 c und *Kratylus* 423.

beweisen[1]). „Jener“ (der Maler), „der den schönsten Menschen „oder vielmehr den Körper des schönsten Menschen darstelle, brauche „durchaus keine gründliche Kennntnifs von dem wahren Wesen des „menschlichen Körpers zu besitzen, nämlich in seiner *inneren* Be-„schaffenheit, von welcher der Arzt gründlich unterrichtet sein mufs; „ebensowenig der, welcher einen Tisch male, wie schön er ihn auch „male, von der inneren Konstruction des Tisches, wogegen der Tisch-„ler, der ihn seinem Zweck gemäfs verfertigen wolle, davon wohl „unterrichtet sein mufs. Ebenso“ — und das Voraufgehende ist nur die Basis für den folgenden Schlufs — „müsse auch den *Dichtern*, „deren Idee von den Menschen ja nur aus der Erfahrung geschöpft „sei, die gründliche Einsicht in die wahre Natur des Menschen, die „Erkenntnifs der menschlichen Seele, wie sie an sich ist, durchaus „abgesprochen werden. Sondern diese Erkenntnifs sei nur dem Phi-„losophen erreichbar . . .“

42. Von dieser Auffassung, dafs die Künste weder auf Einsicht beruhen noch zu etwas Ordentlichem brauchbar seien, bis zu der Frage, *von welcher Art denn das künstlerische Erkennen* sei? und *welchem vernünftigen Zweck die Künste überhaupt dienen*? ist nur ein kleiner Schritt, die Antwort aber liegt schon in den Vordersätzen ausgesprochen. Nämlich, was erstens das künstlerische Erkennen betrifft, so spricht er den Künstlern nicht nur, wie schon erwähnt, die wahre Einsicht in das Wesen der Dinge ab, sondern auch das redliche Streben danach[2]), ja er will die nachahmenden Künste, da sie nur auf gedankenloser Gewohnheit und Erfahrungskenntnifs beruhen, ganz aus dem Bereich der Künste hinausstofsen. Er sieht sie nur erfüllt mit jenem eiteln menschlichen Tand, von dem das wahre Schöne (s. o. 39) gänzlich frei sei. Aeufserst geringschätzig äufsert er sich daher über schöne Stimmen, Farben, Gestalten; der Poesie aber spricht er die Schönheit gänzlich ab, indem er ihre Werke mit blühenden, aber (in den Formen) nicht schönen Gesichtern vergleicht, behauptend, dafs „wenn „von der Dichtung der äufserliche Reiz des Metrums und des Rhyth-„mus weggenommen würde, sie solchen Gesichtern gleichen würde, „die ihre Jugendblüthe eingebüfst“.[3]). Er ordnet nun die Künste je nach dem Grade ihrer Einsicht in bestimmte Rangstufen und erklärt vor allem die *Mathematik*, einschliefslich der Mefs- und Wägekunst, als die eigentliche feste Grundlage aller wahren Kunst.

[1]) *Republ.* 6, 491 c — [2]) *Gorgias* 465 a, 501, vergl. *Phädrus* 270 b, wo (wie E. Müller richtig bemerkt) er der τέχνη die τριβή und ἐμπειρία entgegenstellt.

[3]) *Republ.* 10, 601 b.

Diejenigen Künste aber, welche sich dieser festen Basis entziehen, wie die bildenden Künste, nehmen die allerniedrigste Stufe ein; denn sie beruhen nur auf unsicherem Muthmaafsen, auf aproximativer, durch Uebung geschärfter Wahrnehmung, ja auf dem zufälligen Errathen [1]). Auch die Musik, obschon sie doch auf fester mathematischer Grundlage beruht, stehe dennoch, „weil sie im Uebrigen „gänzlich der Leitung des unsicheren Gefühls hingegeben sei“, der Zimmerkunst als einer viel vollkommneren nach.

Im sechsten Buche des *Staates*, wo er auf die verschiedenen Stufen der Erkenntnifs selbst eingeht, indem er 1) das rein begriffliche, auf die letzten Gründe zurückgehende Erkennen (Vernunft) 2) das sinnlich-geistige Erkennen, welches die Begriffe vermittelst ihrer Bilder fafst, und das besonders in der Mathematik sich wirksam zeigt (Verstand), 3) die sinnliche Wahrnehmung, welche eher ein Meinen (*πίστις*, Glaube) als ein Erkennen sei, 4) die Auffassung der Bilder dieser sinnlichen Wahrnehmung (Phantasie) unterscheidet, rechnet er dieser letzten niedrigsten Gattung des Erkennens die Werke der bildenden Künste zu, deren Ideen er daher auch „Phantasmen“ nennt. Indem er nun die Thätigkeit auf dieser Stufe, also das künstlerische Schaffen, eine „Einbildung“ (*εἰκασία*) nennt, so will er damit nicht nur das Auffassen solcher Phantasmen [2]), sondern auch die Täuschung darin, das Schwankende und Unsichere solchen Auffassens, andeuten. So schief und einseitig nun auch damit das Wesen der Phantasie als einer blos beschränkten Receptivität gefafst wird, so ist doch zu konstatiren, dafs darin zum ersten Mal der Begriff der Phantasie als einer bestimmten geistigen Thätigkeit philosophisch erörtert wird. Soviel von Platos Ansichten über das künstlerische Erkennen.

43. Drittens, in Hinsicht des Zwecks, dem etwa die nachahmende Kunst dienen könne, so hat sie für ihn nur den Werth eines „anmuthigen Spiels“, wie er sie an verschiedenen Stellen bezeichnet [3]). Indem er ihr hiermit den eigentlichen Ernst (*σπουδή*) abspricht, räumt er ihr andererseits nur soweit eine Bedeutung ein, als sie — da Spiel und Scherz nur des Ernstes wegen, nicht umgekehrt [4]) da seien — den ernsten Interessen des Lebens durch Erheiterung und Erfrischung des Geistes zu dienen vermag. Aber selbst solche nur indirekt ernsten Absichten habe die Kunst, wie

[1]) *Phileb.* 55e. — [2]) Das Werk des Malers nennt er so eine *φαντάσματος μίμησις* (*Rep.* 10, 598) und die Dichter bezeichnet er als „Nachbildner von solchen Phantasmen der Tugend.“ — [3]) So *Rep.* 10, 602b. *Gesetze* 10, 889d; 2, 656c; 655 vrgl. *Polit.* 288 c und öfter. — [4]) *Gesetze* 7, 803d.

sie gewöhnlich getrieben wird, keineswegs; sondern sie suche nur der grofsen, unverständigen Menge zu gefallen, indem sie um deren Beifall buhle[1]). Im Gegensatz zu den echten Künsten der Gesetzgebung, der Gymnastik und Heilkunde seien die nachahmenden Künste, wie zum grofsen Theil auch die Rhetorik und die Sophistik, die Toilettenkunst und Kochkunst nur Schmeichelkünste, die nicht nach Dem, was heilsam sei, sondern nur nach Erregung augenblicklicher Lust streben[2]). Ausdrücklich nennt er als solche brodlose Schmeichelkünste „den gröfsten Theil der Musik, namentlich die „Auletik und Kitharistik, wie sie in den öffentlichen musikalischen „Wettkämpfen geübt werde, dann die dithyrambische Poesie, ja selbst „die als erhaben gepriesene Trägodie, weil sie nur Das, was den „Zuschauern gefalle, nämlich das Angenehme, das ihrer sinnlichen „Natur schmeichelt, nicht das Unangenehme, aber zugleich Nützliche „darzustellen pflegen".

Hiebei bleibt aber Plato nicht stehen; sondern diese Zwecklosigkeit eines an sich unschuldigen Spiels gewinnt eben durch die ihr beiwohnende Macht der Erregung der Sinnlichkeit und schlechter Leidenschaften sofort auch die Bedeutung eines entsittlichenden Einflusses: so tritt die nachahmende Kunst als erklärte Widersacherin der Vernunft auf, deren Aufgabe, nämlich die Bändigung jener schlechten Leidenschaften, zu erfüllen durch sie verhindert oder doch erschwert werde,[3]) wozu dann noch die Verbreitung unwürdiger Vorstellungen von den Göttern durch die Dichter und die andern nachahmenden Künstler komme[4]). Dies waren nun allerdings für Plato zureichende Gründe, um bei der Schilderung seines abstrakten Idealstaates die nachahmenden Künstler, oder doch wenigstens die Dichter ganz daraus zu verbannen. Zum Ueberflufs führt er für diese Maafsregel den weiteren Grund an, dafs es in seinem Staate überhaupt Niemanden geben könne, der sich dem Geschäft des Nachahmens zu unterziehen vermöge, da jeder ein auf den Nutzen des Allgemeinen sich beziehendes Geschäft habe, dies aber nicht gut betrieben werden könne, wenn er sich daneben mit Nachahmung beschäftigen wolle; und ferner, da ja auch das Schlechte nachgeahmt werde, könne dies Schlechte auf den Nachahmenden selbst übergehen.[5]) Wenn aber nicht alle nachahmenden Künstler geradezu schädlich und verderblich wirkten und deshalb zu verbannen seien, so wären sie doch jedenfalls überflüssig, und von diesem milderen Gesichtspunkt

[1]) *Gesetze* 2, 667b. — [2]) *Gorg.* 465a, 501a. — [3]) *Rep.* 10, 605, 606. — [4]) *Rep.* 2 u. 3; *Gesetze* 10, 885; *Eutyph.* 6b. — [5]) *Rep.* 3, 395.

aus rechnet er sie, zusammen mit den Ammen, Wärterinnen, Putzmacherinnen, Hetären, Barbieren, Kuchenbäckern usf., zu den überflüssigen Erweiterungen des Staates[1]). *

§. 10. Werthschätzung und Gliederung der einzelnen Kunstgattungen bei Plato.

44. Der schroffe Gegensatz des Schönen und Künstlerischen in der platonischen Vorstellung, den wir hier bis in seine letzten Konsequenzen verfolgt haben, wird nun aber — immer im Hinblick auf den ethischen Zweck — zum Theil von Plato wieder aufgehoben durch die Reflexion, daſs, wenn auch die Werke der nachahmenden Kunst keinen Anspruch auf Schönheit haben, sie doch unter gewissen Bedingungen zur Ausbildung des ethischen Sinnes dienstbar gemacht werden können.[2]) Da dies nun allein ihnen eine gewisse, wenn auch immerhin untergeordnete Bedeutung verleihen kann, so entsteht für ihn die Frage, unter welchen Beschränkungen diese Absicht erreicht werden könne, oder welche Rangstufe die einzelnen Künste in dieser Beziehung einnehmen. Aber an diese, wie es scheint, unumgängliche Frage tritt er nirgends mit Entschiedenheit heran, sondern begnügt sich nur mit gelegentlichen und zerstreuten Andeutungen. Dennoch enthalten diese Andeutungen insofern einen groſsen Werth für uns, als sie die einzige Quelle für die Ansichten Platos über den substanziellen Inhalt der einzelnen Kunstgattungen sowie über deren Stellung zu einander darbieten. Und hier haben wir die Freude, anerkennen zu können, daſs er zuerst das später wieder gänzlich verloren gegangene richtige Gefühl von einer strengen Doppelstellung der Künste offenbart, von einem Parallelismus, dessen Basis durch den einfachen und natürlichen Gegensatz der beiden Momente Ruhe und Bewegung gebildet wird. So stellt er zunächst die Malerei der Musik gegenüber, wobei er aber

[1]) *Rep.* 2, 373b, zu welcher Stelle E. Müller *Maxim. Tyr. dissert.* 23 citirt.

[2]) Wir können nicht unterlassen, hierbei an ein kräftiges Wort des alten Göthe zu erinnern, der in Bezug auf die Herder'schen „Briefe über Humanität" in einem Briefe an Mayer (1796) sich über diese Tendenz, das Schöne und die Kunst zur milchenden Kuh zu degradiren, folgendermaaſsen ausspricht: „Durch das Ganze schnurrt wieder die alte halbwahre Philisterleier, daſs die Künste das Sittengesetz anerkennen und sich ihm unterordnen sollen. Das Erste haben sie immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gesetze so gut wie das Sittengesetz aus der Vernunft entspringen; thäten sie aber das Zweite, so wären sie verloren, und es wäre besser, daſs man ihnen gleich einen Mühlstein an den Hals hinge und sie ersäufte, als daſs man sie nach und nach in's Nützliche absterben lieſse." Diesen Mühlstein wollte ihnen denn allerdings auch Plato an den Hals hängen.

diese Ausdrücke nicht in dem engen Sinne der Malerkunst und Tonkunst, sondern vielmehr in dem weiteren der bildenden und musischen Kunst faſst, zu denen auf der einen Seite die Skulptur und Malerei, auf der andern die Musik und Dichtkunst gehörten. Wenigstens was diese zweite Seite betrifft, so rechnet er[1]) ausdrücklich zu den musischen Künsten nicht blos die Dichtkunst, sondern auch alle Künste, die mit dieser zusammenhängen, also auch die Schauspielkunst, die Rhapsodik, den Chorgesang usf. Auch die anderweitige Unterscheidung der Künste in Hinsicht ihrer Bildungsmittel, nämlich in solche, welche die geistige, und solche, welche die körperliche Ausbildung befördern, zeigt, daſs er die Musik in jenem allgemeinen Sinne auffaſst. Denn während er als die die körperliche Bildung befördernde Kunst die Gymnastik bezeichnet, faſst er unter „Musik“ alle jene Bildungsmittel zusammen, welche durch die „Rede“ wirken; und er nennt hier zuerst ausdrücklich die Poesie[2]). Zugleich aber geht daraus hervor, daſs er unter der Musik im engeren Sinne zunächst, wenn nicht ausschlieſslich, die Gesangskunst[3]), nicht die Instrumentalmusik, versteht; den Gesang aber definirt er als aus Rede, Harmonie und Rythmus bestehend[4]). Daſs er dann weiter das „Musische“ im Sinne des sittlichen Taktgefühls auch auf das ethische Gebiet überträgt, darf uns bei ihm nicht irre machen. Freilich trennt er dann auch wieder die Musik von der Poesie[5]). Aber es ergiebt sich daraus doch nur, daſs er dieses Wort „Musik“ sowohl für die allgemeine Bezeichnung der Künste der Lautbewegung überhaupt (Ton und Sprache), wie für die engere der Tonbewegnng anwendet, also diese Unterscheidung innerhalb derselben Reihe macht; und dies ist das Wesentliche.

45. Diese Andeutungen Platos über den substanziellen Inhalt der Kunstgattungen sind für uns um so viel wichtiger als die Bestimmung der Rangstufen, welche sie als Mittel der ethischen Bildung im Staate einnehmen, daſs wir bei diesem Punkte noch etwas länger verweilen müssen. Ohnehin hängt die Beantwortung jener anderen Frage wesentlich mit der substanziellen Charakteristik der Künste zusammen. Zunächst, was die Stellung der Musik zur Poesie betrifft, um vorläufig auf dieser Seite des Parallelismus der Künste zu bleiben, so fühlt er die ursprüngliche Einheit beider so sehr, daſs er ihre Trennung geradezu tadelt, indem er sagt, es sei ebenso unrichtig, wenn die metrischen Worte des

[1]) *Republ.* 2, 278. — [2]) *Rep.* 2, 276. — [3]) *Gorg.* 449 d. — [4]) *Rep.* 3, 399. — [5]) *Protag.* 816 d, vergl. *Phileb.* 17 c ff. *Gesesse* 7, 802 b.

Dichters nur von taktmäſsigen Bewegungen, ohne melodiöse Behandlung des sprachlichen Lauts, begleitet würden, als wenn umgekehrt die Töne der Musik sich an keine Worte anlehnten, wie im bloſsen Cither- oder Flötenspiel. Diese Bemerkung ist, wenn auch in dieser Schärfe vielleicht zu weitgreifend, doch ihrem Grunde nach ebenso fein wie richtig. Denn er fügt hinzu, im letztern Falle könne die Musik nichts Bestimmtes ausdrücken, so daſs „man wüſste, was damit nachgeahmt oder dargestellt werden solle“.[1]) Das Richtige darin ist Dies, daſs das tragische Pathos, welches die rythmische Körperbewegung wie die rythmische Tonbewegung als Momente in sich enthalten muſs, diese zwar den der Poesie voraufgehenden Kunstgattungen, nämlich dem Tanze und der Musik, entnimmt, jedoch so verwendet, daſs sie eben nur als Momente Wirksamkeit behalten. Zuweitgreifend ist die Bemerkung Plato's darin, daſs er diese Wirksamkeit als eine wirkliche Begleitung, d. h. als äuſserliche Verbindung der Künste selbst faſst. Mit demselben Recht müſste er dann auch verlangen, daſs der tragische Schauspieler, statt blos rythmisch-pathetische Körperbewegungeu anzuwenden, wirklich tanze, d. h. die Worte mit solchen bestimmten Bewegungen begleite, wie sie der Charaktertanz, der auf dies Ausdrucksmittel der seelischen Empfindung beschränkt ist, zum Hauptinhalt hat. Dennoch ist das Gefühl, woraus jene miſsverständliche Forderung entspringt, an sich ein völlig richtiges; und es erscheint nur als eine Konsequenz, daſs er bei der näheren Bestimmung der Musik, nämlich, daſs sie aus „Harmonie“ und „Rythmus“ bestehe[2]), durch die Erinnerung daran, daſs auch der Tanz das Moment des Rythmus enthält, nun hier eine ganz ähnliche Forderung aufstellt, nämlich daſs Musik und Tanz nicht von einander getrennt werden dürften. So weist er darauf hin, daſs „der Trieb sich zu bewegen, Stimmen und Körper“ (zugleich) „zu regen“.. (schon) „allen jungen Thieren“ (und Kindern, hätte er hinzusetzen können) „eigen sei, weshalb sie dann „hüpfen und springend alle möglichen Töne ausstoſsen: so auch beim „Menschen, nur daſs hier der Sinn für die Ordnung beides in maaſs„volle Form bringe“.[3]) Das Lustgefühl, welches solche Einheit des

---

[1]) *Gesetze* 2, 669 ... *παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν, ὅτι τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων.* Dies ist eine wichtige Bemerkung, deren nähere Beziehung zu dem Unterschiede des Gesangs von der Instrumentalmusik rücksichtlich des Princips der Nachahmung hier nicht näher erörtert werden kann. Vgrl. Gervinus „Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst“ und die Kritik darüber in der Deutschen Kunstzeitung“ No. 17 — 23. 1869. — [2]) *Gesetze* 2, 665a. — [3]) *Gesetze* 2, 653d. e.

Harmonischen und Rythmischen hervorbringe (er nennt dies sehr prägnant ἡ ἐνρυθμός τε καὶ ἐναρμόνιος αἴσθησις) sei aber „nicht nur ein unschädliches, sondern diene auch höheren Zwecken[1]); „denn die Bewegung in diesem rythmisch-Harmonischen habe Ver„wandtschaft mit den Bewegungen der Seele“.. So sei „die „Harmonie gegen den in uns entstehenden unharmonischen Umlauf „der Seele zur Regelung und inneren Uebereinstimmung desselben „als Mitstreiterin von den Musen gegeben; und der Rythmus wie„derum wegen der des Maafses und der Anmuth entbehrenden inne„ren Beschaffenheit der Meisten von uns zum Helfer dagegen.“[2])

46. Dieser tiefsinnige Ausspruch leitet nun Plato zu der im ethisch-politischen Sinne aufgestellten Frage, welcher Art die Harmonien und Rythmen sein müfsten, um jenen Zweck zu erfüllen. Dieselbe Frage stellte er auch in Hinsicht der Poesie auf. Ehe wir ihm darin folgen — denn mit der Beantwortung derselben schliefst die platonische Aesthetik überhaupt ab — wollen wir noch einen kurzen Blick auf seine Ansichten über die andere Seite des Parallelismus der Kunstgattungen, nämlich auf die bildenden Künste werfen. Die Stellung dieser Reihe, als der Künste der Ruhe, gegenüber den musischen, als den Künsten der Bewegung, erscheint bei Plato insofern als eine sehr ungünstige, als er in ihnen das Princip der Nachahmung, welches er für die musischen oft in dem höheren Sinne der Ausdrucksgestaltung innerlicher Regungen fafst, da er selbst dem Tanz mehrmals eine Nachahmung von Sitten und Charakteren zuerkennt, hier ganz und ausschliefslich in dem Sinne der blos äufserlichen Nachbildung versteht. Sie werden daher von ihm auch nie, wie die musischen Künste, an sich betrachtet, sondern nur zu Vergleichungen herangezogen, die stets zu ihrem Nachtheil ausschlagen. Der Grund davon liegt weniger, wie man vermuthen könnte, darin, dafs sie ihrer unmittelbaren Beziehung zur Aufsenwelt wegen einer mehr sinnlichen Anschauung, nämlich der ausschliefslichen Augenweide anheimfallen, als vielmehr darin, dafs in den musischen Künsten überhaupt die Bewegung und die in derselben liegende Verwandtschaft mit der Seele es ist, was ihnen für Plato einen höheren Werth verleiht. Jene Lehre vom Scheinbilde des Scheinbildes usf. (s. o. 40), wodurch die bildenden Künste für ihn völlig zu der Bedeutung zweckloser Truggestaltung herabsinken,

---

[1]) *Gesetze* 2, 670. — [2]) *Timäus* 47 d.

findet daher, trotz des auch hier giltigen Princips der Nachahmung, auf die musischen Künste keine Anwendung.[1])

Sobald er dagegen auf jene zu sprechen kommt, fällt er sogleich wieder in die allereinseitigste Betrachtungsweise zurück, indem er sagt[2]), es sei ein „eitler Ruhm der Malerei, alle möglichen Dinge „machen zu können, da sie doch nur gleichsam die Spiegelbilder auf„fange"; dafs der Maler „nur Trugbilder liefere, gehe daraus her„vor, dafs er doch immer nur von einem gewissen Standpunkt, von „dieser oder jener Seite aus, nicht nach den wahren Verhältnissen „ihres Maafses, ihrer Gestalt und Gröfse die Dinge darstelle, so dafs „alle Täuschungen des Gesichts sich im Bilde gleichsam verkörpern", wonach er ihn dann, wie schon erwähnt, mit dem Gaukler und Taschenspieler auf eine Linie stellt. Bei der Plastik aber, die nun jener Vorwurf der perspektivischen Flächenhaftigkeit doch nicht trifft, sollte man erwarten, dafs er ihre Unwahrheit in dem Mangel an Färbung suchen würde; allein auffallender Weise sagt er hiervon nichts, sondern macht den Bildhauern nur den Vorwurf, dafs sie ihre Figuren, damit sie, auf hohe Postamente gestellt, nicht falsch erschienen (durch die scheinbare Verkürzung nämlich), im Oberleibe gröfser machten, als sie im Verhältnifs zu den unteren Theilen wirklich sein dürften[3]).

Nach diesen Andeutungen über die Ansichten, welche Plato gelegentlich über den substanziellen Inhalt der einzelnen Kunstgattungen und ihre Stellung zu einander aufstellt, kehren wir nun zu der (s. oben No. 44) Frage nach der Rangstufe zurück, welche er ihnen in Hinsicht ihrer ethischen Verwendbarkeit zuertheilt. Auch hier sind seine Aussprüche sehr verschieden, ja zum Theil einander widersprechend, wenigstens was die Poesie, die Musik, die Gymnastik und den Tanz betrifft, während er allerdings in Betreff der bildenden Künste überall mit Konsequenz an der Behauptung ihrer völligen Untauglichkeit und Nichtsnutzigkeit festhält.

a) die Poesie.

47. Bei Plato kommt die Unterscheidung der Poesie in lyrische, epische, dramatische zwar vor[4]), aber nicht in konsequenter

---

[1]) Wenn jedoch E. Müller in seiner trefflichen *Geschichte der Theorie der Künste bei den Alten* in solchen Andeutungen eine Vorbereitung der aristotelischen Lehre von der *κάθαρσις*" findet, so möchte dies doch zu weit gegriffen sein, sondern es kann nur der Widerspruch konstatirt werden, dafs Plato einmal die nachahmenden Künste (namentlich das Drama und die Musik) als die Leidenschaften aufreizend, das andere Mal sie als beruhigend bezeichnet. Als solche Beruhigungsmittel werden dann die Lieder, mit denen die Kinder in Schlaf gesungen werden, sowie auch die Gesänge, womit Wahnsinnige beruhigt werden, angeführt (vergl. *Gesetze* 6, 764e).

[2]) *Rep.* 10, 602c. — [3]) *Sophist.* 230 ff. — [4]) *Gorg.* 501.

und fester Trennung, da er zuweilen auch Epos und Drama unter den gemeinschaftlichen Namen der „tragischen Poesie" zusammenfaſst und die Hymnen und Enkomien, die bei religiösen Feierlichkeiten vorgetragen wurden, bald als lyrische bald als epische, bald auch als dramatische Poesie zu betrachten scheint. — Dies bei Seite gelassen, kommt es ihm nun für die Klassificirung der Poesie einestheils darauf an, wie viel Spielraum in ihr der Nachahmung eingeräumt ist, anderentheils, unter Aufgebung dieses Kriteriums, welche Würdigkeit der Inhalt besitzt. Beide Kriterien haben bei ihm eine lediglich ethische Tendenz. Zur Prüfung der Werke unter solchem Gesichtspunkt ist in seinem Idealstaate sogar eine völlig polizeilich konstituirte Censur[1]) vorgesehen; polizeilich deshalb, weil diese Prüfung nicht etwa in die Hände Derer gelegt wird, welche als Kenner der Dichtkunst (und auch der Musik, denn auch diese unterliegt der Censur) gelten können, sondern solchen Männern anvertraut wird, welche über die öffentliche Sittlichkeit zu wachen haben. Ja, nicht nur die Werke lebender Dichter (und Musiker), sondern auch die der Vergangenheit werden solcher Censur unterworfen. In der Bestimmung der zulässigen Arten der Poesie wird, wie bemerkt, zuerst die Nachahmung als Kriterium aufgestellt, nach welchem die Künste zur Ausschlieſsung verurtheilt werden; doch wird auch dieser Begriff von ihm bald in einem engeren, bald in einem weiteren Sinne gefaſst und danach eine Gattung der Poesie bald als zulässig erklärt, bald verbannt. Während er so z. B. im dritten und zehnten Buch des *Staates*[2]), worin er überhaupt viel rigoroser als in den *Gesetzen* erscheint, die Tragodie und Komödie als nachahmend verdammt, dagegen die Dithyramben und die epische Poesie, sofern diese nicht Personen redend einführe, als nicht nachahmend zuläſst, dehnt er an anderen Stellen seine Nachsicht, aus Gründen des Inhalts, gegen die dramatische Poesie wieder weiter aus, indem er dem Kriterium der Nachahmung jenes andere der gröſseren oder geringeren Würdigkeit des Inhalts[3]) substituirt und in Folge dessen wieder sowohl Tragodien wie Komödien, wenn sie den polizeichen Normen für den Inhalt entsprächen[4]), für zulässig erklärt. Daſs dadurch diese Normen selbst sehr schwankend erscheinen, liegt auf der Hand.

48. Rücksichtlich dieser „Normen" nun, nach denen die Censoren sich zu richten haben, ist unter den verschiedenen und sehr

---

[1]) *Gesetze* 7, 816e, 817, vergl. 799 ff. und 801b. — [2]) *Rep.* 3, 394, vergl. 10, 595a. — [3]) *Gesetze* 658. — [4]) *Rep.* 2, 377e, 379a. Diese Normen nennt er *τύποι*.

verschiedenartigen Gründen, welche Plato theils aus der Form (Nachahmung) theils aus dem Inhalt (Würdigkeit) für die Ausschliefsung aufstellt — z. B. dafs „die Dichter keine Einsicht in das „Wesen der Dinge haben und deshalb die Wirklichkeit entstellen", oder dafs „sie auch Schlechtes und die schlechten Leidenschaften „Aufregendes darstellen", — für uns besonders ein Typus von Wichtigkeit, weil er Aristoteles Veranlassung gegeben hat, gegen Plato die erhabene Lehre von der „Reinigung der Leidenschaften" (*κάθαρσις τῶν παθημάτων*) als Wirkung der Tragödie geltend zu machen und zu erörtern: nämlich die Bahauptung, dafs „der nachahmende Dich„ter, indem er am liebsten die leidenschaftlichen Bewegungen der „Seele schildert, die nicht durch die Vernunft in Schranken gehalten „werden, den vernünftigen Theil der Seele" (in dem Zuschauer) „zu „Grunde richte, dagegen den unvernünftigen reize und rühre ... „So litten auch die Guten durch die Werke der Dichter an ihrer „Seele Schaden. Denn was sie selbst nur mit Mühe im Zaum zu „halten vermöchten, nämlich die Lust an unmäfsiger Trauer wie das „Behagen an Possenreifserei, werde gestillt durch den Dichter und „freue sich; das Bessere aber in uns lafse nach in der Bewachung, „da es ja nur fremde Zustände schaut und für sich selbst nichts „Schlimmes darin sieht, wenn ein anderer Mann, der vorgiebt gut „zu sein, über die Maafsen trauert, diesen zu loben und Mitleid „mit ihm zn haben. Aber" — setzt er hinzu — „die fremden „Zustände haben auf die eignen des Menschen Einflufs, und die „Lust am Leide, die er bei jenen zu einer gewissen Uebermacht „hat anwachsen lassen, kann er dann bei eigenen Zufällen nicht „mehr im Zaume halten".[1]) Solchen „entsittlichenden" Darstellungen gegenüber setzt nun Plato als Normen fest, dafs für die öffentlichen Schauspiele wie für den Jugendunterricht lediglich solche Darstellungen zugelassen werden sollten, welche die Götter nur als Urheber des Guten, nicht des Bösen, als unwandelbar und wahrhaft, frei von Begierde, von Streit und Schmerz, wie von unmäfsiger Lust am Gelächter, die Heroen aber nur als tapfere und würdige Männer, ebenso unter den Menschen nur die Gerechten und Tugendhaften darstellen[2]). Weitergehend erklärt er dann, dafs die Tugend auch nur an sich, nicht in Rücksicht auf ihre Belohnung, die allgemeine Tugendhaftigkeit aber als höher denn eine einzelne Tugend aufgefafst, z. B. nicht die Tapferkeit als höchste Tugend gepriesen werden müfse[3]). — Die philosophische Berechtigung solcher Ansich-

[1]) *Rep.* 10, 606b. — [2]) *Rep.* 2, 377 bis 3, 392, vergl. *Gesetze* 2, 662. — [3]) *Rep.* 10, 612b, d.

ten braucht hier nicht erörtert zu werden, da Aristoteles, wie wir später sehen werden, alles Nöthige darüber gesagt hat.

49. Man sieht aus dem Bisherigen, daſs Plato sich mit der ästhetischen Würdigung des poetischen Inhalts, mit den Gesetzen der Komposition, der Entwicklung der Charaktere usf. gar nicht befaſst, sondern diese gleichsam als selbstverständlich voraussetzt. Nur eine einzige gelegentliche Bemerkung im *Kratylus*[1]) deutet darauf hin, daſs er sich überhaupt mit dieser Frage beschäftigt habe, nämlich die, daſs es „weiter nichts als ein Nothbehelf der „Dichter sei, wenn sie, aus Unfähigkeit, den durch die Handlung „geschürzten Knoten auf natürlichem Wege zu lösen, die Götter in „die Handlung eingreifen lieſsen", womit er also gegen den *Deus ex machina* Protest einlegt.

b) die Musik.

50. Hinsichtlich dieser Kunst handelt es sich bei Plato besonders um die Bestimmung des „Rythmischen" und die darauf begründete Beziehung der Musik zur Poesie wie zum Tanz, also um die Frage, welcher Art Rythmen und Harmonien er für zulässig und „normal" erklärt, oder welche Normen er für ihre Censur aufgestellt habe. Hierüber spricht er im *Staate* ziemlich ausführlich[2]), indem er alle anderen Tonweisen — wie wir die Verbindung von Harmonie und Rythmus in der Musik nennen können — verwirft auſser zweien: die eine, gleichsam männliche und kriegerische, zur Begeisterung der Kämpfenden, die andere, weibliche und friedliche, zur Beförderung der Besonnenheit und Mäſsigung; denn nur für den Tapferen und den Besonnenen gebe es eine Tonsprache, die das in ihnen liegende Charakteristische ausdrücken können. — Man sieht also, in wiefern Plato auch die Musik als „nachahmend" bezeichnet, nämlich, daſs sie charakteristische Gefühle ausdrücke. Der hier aufgestellte Gegensatz entspricht im Allgemeinen dem Gegensatz der „dorischen" und „phrygischen" Tonweise[3]); doch, abgesehen davon, daſs die als ekstatisch und aufregend geschilderte phrygische Tonweise eigentlich wohl kaum auf die obige Bestimmung, daſs sie die Besonnenheit fördern solle, paſst, so spricht auch Plato nirgends dies aus. Nur eine Stelle

---

[1]) *Kratyl.* 425 d. — [2]) *Rep.* 3, 399 a, b, c. — [3]) So hat auch Boeckh *de metris Pind.* l. III. cap. 8, p. 238 diesen Gegensatz gefaſst, wogegen E. Müller I, S. 244 mit Recht geltend macht, daſs Plato ausdrücklich diese Bezeichnungen ablehnt. Die Stelle im *Staate* beginnt nämlich mit den Worten: *κινδυνεύει σοι δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστί. Οὐκ οἶδα, ἔφην ἐγώ, τὰς ἁρμονίας, ἀλλὰ κατάλιπε ἐκείνην .... καὶ ἄλλην*, wobei er dann die obige allgemeine Charakteristik giebt. — Vergl. *Gesetze* 7, 802.

im *Laches* erklärt die dorische Tonweise ausschliefslich für die einzige, welche den wahren Ausdruck des geistigen Lebens enthalte, womit also die phrygische als solche verworfen wird. [1])

Bei unserer geringen Kenntnifs der antiken Musik, die indefs nach Allem sehr vielseitiger und komplicirter Natur gewesen sein mufs, ist es allerdings schwierig, mit Genauigkeit zu bestimmen, welche speciellen Arten der Musik (technisch gesprochen) in jene von Plato aufgestellten Kategorien fallen. Im Allgemeinen aber, was ihren wesentlichen Charakter betrifft, kann über sein Princip kein Zweifel sein, und dies mufs uns genügen. In den *Gesetzen* [2]) nämlich nennt Plato alle solche Gesänge und Tanzbewegungen schön, welche aus körperlicher Tüchtigkeit und geistiger Tugend hervorgehen, so dafs also sich in ihnen entweder Kraft und Muth, oder Besonnenheit und Mäfsigung ausdrücke (*ἀνδρεία* oder *σωφροσύνη*). Hieraus folgt nun aber, in Betreff der Bestimmung des Begriffs der „Nachahmung", mit Bestimmtheit, dafs Plato diesen Begriff nicht nur, wie oben bemerkt, enger und weiter fasse, sondern dafs für ihn die Nachahmung bei den Künsten der Bewegung — eben wegen der Verwandschaft dieser mit dem Wesen der Seele — eine geistige Bedeutung hatte, bei den Künsten der Ruhe (Plastik und Malerei) eine materielle; wonach denn die verschiedene Werthschätzung der beiden Reihen bei ihm hinlänglich erklärt ist. Wenn er daher, was sonst auffallen müfste, falls die „Nachahmung" nur im gewöhnlichen Sinne der „Naturnachahmung" gefafst wird, von den Tondichtern ausdrücklich Richtigkeit der Nachahmung verlangt [3]), da „Werke der nachahmenden Kunst nicht blos nach „ihrer Wirkung beurtheilt werden dürften, sondern nach der Kennt„nifs des Gegenstandes, den sie darstellen", so wird damit dem Tondichter (und auch, wie er hinzusetzt, dem lyrischen Dichter) doch auch wieder eine gewisse Einsicht in das Wesen der Dinge zuerkannt, die sonst allen Nachahmern abgesprochen wird. „Diese" (Tondichter und Lyriker) — sagt er [4]) — „müssen ein feines und „sicheres Gefühl für die Natur und Bedeutung der Rythmen und „Harmonien besitzen und wohl zu unterscheiden wissen, für welche „Gesänge die dorische oder eine andere Tonweise sich eigene, damit „keine unpassenden gewählt werden", und ferner verlangt er [5]) von dem Kenner der Musik „Einsicht in den verschiedenen Charakter

---

[1]) Der Vorwurf daher, den Aristoteles (*Polit.* 8, 7) Plato macht, dafs er, obschon er die phrygische Tonweise neben der dorischen in seinem Staate zugelassen, doch aber die phrygische Flöte verworfen, erscheint nicht gerechtfertigt. — [2]) *Gesetze* 2, 655 b. — [3]) *Gesetze* 2, 668, 669. — [4]) *Gesetze* 2, 670 b, e. — [5]) *Repub.* 3, 398 d, e.

„der Harmonien, in den weichlichen und schlaffen der **jonischen** „und **lydischen**, den klagenden der **myxolydischen** und **syn**„**tonolydischen**, sodann auch die Einsicht darüber, ob einerseits „die Nachahmung mangelhaft[1]), andererseits das Nachgeahmte schön „sei oder nicht[2]), und endlich, welche Gesänge für Knaben, welche „für Jünglinge und Männer, und welche für die Weiber passend „seien"[3]). Hiegegen würde, wie er klagt, vielfach gesündigt, indem „Worte der Männer mit weiblichen Tanzbewegungen und Melodien, „Melodien und Tanzbewegungen freier und edler Männer mit Ryth„men von Sklaven und Unedlen und wieder Rythmen und Tanz„bewegungen, welche sich nur für Freie ziemen, mit Melodien und „Worten entgegengesetzten Charakters vermischt würden:[4]) oder auch „die Kompositionen wären ganz charakterlos geworden, indem Thier„und Menschenstimmen und die Töne von Instrumenten nebst allen „möglichen Lauten zusammengemischt würden zu einer und dersel„ben Komposition"[5]). — Ebenso tadelt er auch die Vermischung von „Threnen" und „Hymnen", von „Päanen" und „Dithyramben",[6]) sowie die Künstelei, durch Gesang und Spiel zur Cither die Wirkung der Flöte hervorzubringen. —

Diejenigen, Dichter sowohl Musiker, nun, welche sich Derartiges zu Schulden kommen lassen, werden daher ganz aus dem Staate verbannt; aber auch Diejenigen, welche sich den Normen fügen, sind fortwährender Aufsicht unterworfen und haben nur einen sehr eng beschränkten Kreis, worin sie sich bewegen können, da er eine Aenderung für so gefährlich hielt, dafs er, wie bei den Aegyptern geschah, für die Festlichkeiten stets dieselben Gesänge oder doch Gesangsweisen haben wollte, die wohl verbessert, aber nicht durch andere ersetzt werden dürften[7]); womit denn von einer freien und selbstständigen Entwicklung der Kunst im Staate weiter nicht die Rede sein kann. —

Auch die **Instrumente** werden einer solchen Censur unterworfen, indem sie erstlich überhaupt nur als begleitende zugelassen werden, da Plato die selbstständige Instrumentalmusik verwirft, sodann alle vielsaitigen und überhaupt vieltönigen Instrumente, also

---

[1]) *Gesetze* 2, 664 d, 670 e. — [2]) *Gesetze* 2, 669 a, b. — [3]) *Gesetze* 7, 812 c. — [4]) *Gesetze* 2, 669 d und 7, 802 c. — [5]) *Gesetze* 2, 669. Vergl. E. Müller *Geschichte der Theorie der Künste bei den Alten* I, p. 114. — [6]) *Gesetze* 3, 700 d. — [7]) Indefs hält er auch hieran nicht fest, sondern scheint nur (nach *Gesetze* 2, 659 u. 3, 700) dagegen sich mit Entschiedenheit zu verwahren, dafs nicht der rohe und (desshalb) so wandelbare Geschmack der grofsen Menge, die nur nach dem Neuen und dem Effekt verlange, maafsgebend werde: und hiermit können wir ja um so mehr übereinstimmen, als es auch für unsere Zeit pafst.

auch die phrygische Flöte, aus dem Staate verbannt werden. Gestattet sind nur die Cither und Lyra, sowie für die Hirten die Syrinx[1]).

c) der Tanz.

51. Den Tanz drittens betrachtet Plato als einen Theil der Gymnastik und stellt ihn dadurch mit der Musik in Parallele. In einer längeren Erörterung[2]) führt er aus, dafs, wie die Musik zur Bildung des Geistes, so die Gymnastik zur Bildung des Körpers bestimmt sei. Wenn diese letztere sich die Tüchtigkeit des Körpers zum Ziel setzt, so nennt man es Gymnastik[3]), wenn die Anmuth, Tanz. Durch das in der Musik wie im Tanze waltende rythmische Element können sie zu einer Gesammtwirkung im Chortanze verbunden wurden. Diese Verbindung hält Plato deshalb für wichtig, weil, wie er sagt, ihre einseitige Ausbildnng schlimme Folgen habe, indem die Musik ohne Gymnastik die Seele schwäche, die Gymnastik dagegen ohne Musik sie roh und wild mache[4]). Wenn er daher der Auffassung, dafs die Musik die Seele, die Gymnastik den Körper bilde, an andern Stellen[5]) geradezu widerspricht, so hat er wohl den Mangel dieser einseitigen Ausbildung dabei im Sinne. — Der Tanz nun, als der eine Theil der Gymnastik (als den anderen Theil bezeichnet er den Ringkampf), zerfällt nach Plato wieder in zwei Arten, von denen wir die eine als mimischen Tanz, der in der symbolischen Darstellung von Charaktereigenschaften besteht, die andere als rythmischen Tanz im engeren Sinne bezeichnen können, welcher nur auf die Schönheit der Bewegungen als solcher, wie sie sich in Haltung des Körpers und gewandter Biegung der Glieder und Gelenke offenbart, abzielt. In beiden Arten macht sich dann wieder derselbe Gegensatz des männlichen und weiblichen Ausdrucks wie in den Tonweisen der Musik geltend, indem entweder das Tüchtige, Erhabene, Würdige, wie es sich in einem schönen kriegerischen Körper ausprägt, oder das Besonnene, Heitere, Anmuthige, wie es sich in der friedlichen, von gemäfsigter Lust erfüllten Seele ausspricht, dargestellt wird.[6])

---

[1]) Aber auch von dieser Strenge läfst Plato in den *Gesetzen* nach. Denn hier (6, 764e) ist von öffentlich auftretenden Virtuosen, Flöten- wie Cithernspielern, die Rede, deren Leistungen vorzugsweise als nachahmend bezeichnet und darin dem Chorgesange entgegengesetzt werden.

[2]) *Gesetze* 2, 673a. — [3]) Indefs haben wir bei dem alten „Tanz" ebensowenig an unser Ballet oder an unsern gesellschaftlichen Tanz zu denken, wie bei der alten „Gymnastik" an die heutigen equilibristischen Cirkuskunststücke oder auch nur an unser „Turnen", denn von dem Ringkampf verlangt Plato ausdrücklich rythmische Bewegung, die er *εὐσχημοσύνη* nennt (vergl. *Gesetze* 7, 796c). — [4]) *Rep.* 3, 410c, d, e, 411a, b, c. — [5]) *Rep.* 3, 410c, 411e. — [6]) *Gesetze* 7, 814e.

Diese beiden Arten erklärt er nun für erlaubt und im Staate zulässig, für untauglich und darin keiner weiteren Betrachtung werth dagegen diejenigen Tänze, welche weder einen kriegerischen noch friedlichen Charakter an sich tragen, insbesondere die bacchischen Tänze[1]), bei denen trunkene Nymphen und Pane, Silene und Satyrn nachgeahmt werden, also den, wie wir heute sagen würden, „antiken Cancan". —

Nachdem er dann die erlaubten friedlichen Tänze noch in besondere Untergattungen eintheilt, die ein besonderes Interesse nicht weiter darbieten, geht er zu einer anderen Unterscheidung von größerer Wichtigkeit über, indem er dem bisher behandelten ernsten Tanz den komischen gegenüberstellt. Das Komische, theils als Lächerliches überhaupt, theils als Satyre, jedoch letztere mit Ausschluſs der persönlichen, hält Plato sowohl in der Dichtung wie im Tanz für zulässig, weil „ohne Lächerliches auch nicht das Ernste „zur Einsicht gebracht werden könne, denn damit man selbst stets „würdig und ernst handele, müsse man auch die entgegengesetzte „Handlungsweise kennen lernen. Nur dürften solche Darstellungen „nicht von freien Bürgern, sondern nur von Sklaven oder Fremden „ausgeführt werden"[2]). Ausgeschlossen dagegen wird auſser der persönlichen Satyre auch die Persifflirung von Staatseinrichtungen, z. B. der für die Hüter des Staats von Plato eingesetzten Weibergemeinschaft; eine Bemerkung, die darauf hindeutet, daſs Plato ein gewisses Gefühl der Lächerlichkeit solcher aus rein abstraktem Schematismus entspringenden Einrichtungen hatte. Diese Beschränkungen des Komischen wurzeln übrigens in dem ganz richtigen Gedanken, daſs dem Humor und der Satyre, wenn sie künstlerisch (im substanziellen Sinne) wirken sollen, der Ernst als Folie und Hintergrund zu dienen habe, d. h. daſs sie mit einem (wenn auch negativ ausgedrückten) positiven Inhalt und Zweck verbunden sein müssen.

d) die bildenden Künste.

52. Diese, als die blos materiell (im Sinne Plato's) nachahmenden Künste werden nun, weil sie keinerlei Einfluſs auf die geistige und körperliche Ausbildung besitzen, überhaupt der Aufmerksamkeit wenig von ihm würdig befunden; der Art, daſs selbst des Unterrichts im Zeichnen in der Stelle, wo alle anderen Unterrichtsgegenstände mit Ausführlichkeit behandelt werden[3]), als Mittels der Jugendbildung gar nicht Erwähnung geschieht und selbst auf die

[1]) *Gesetze* 7, 815 c. — [2]) *Gesetze* 8, 816 e. — [3]) *Gesetze* 8, 808 ff., 810 b.

Ausbildung einer schönen Handschrift nur geringes Gewicht gelegt wird. Er bemerkt nur, daſs, wenn innerhalb der drei Jahre, welche für Lesen- und Schreibenlernen festgesetzt werden, aus Mangel an Anlage der Zweck solchen Unterrichts nicht erreicht sei, man die Sache auf sich beruhen lassen solle. — Von Normen für die Censur ist daher bei den bildenden Künsten schon deshalb gar nicht die Rede, weil er sie überhaupt für unwürdig eines freien Bürgers erachtet.

Cap. III.

§. 11. 2. Die Sokratiker und Platoniker.

53. Wenn Plato durch die abstrakte Festhaltung des Gegensatzes der Idee und der Wirklichkeit auſser Stande war, die drei Momente der Idee, nämlich das Wahre, das Gute und das Schöne, in ihrer Unterschiedenheit und so als Principien besonderer konkreter Sphären zu begreifen; wenn er ferner einem dieser drei an sich gleich berechtigten Momente, als dem seiner Ansicht nach wesentlichen und bestimmenden Princip, die anderen unterordnete, indem er das Ethische als die Einheit des Wahren und Schönen im Guten betrachtete; wenn er in Folge dessen drittens das Schöne sowohl an sich als auch in seinem Verhältniſs zum Künstlerischen durchaus abstrakt auffaſste: so führen nun die anderen Sokratiker, und, wie leicht erklärlich, unter ihnen besonders die Cyniker und Cyrenaiker (die Megariker scheinen sich mit ästhetischen Dingen wenig befaſst zu haben), und zwar nach entgegengesetzter Richtung, das von Plato aufgestellte Princip von der Einheit des Guten und Schönen bis zu seinen äuſsersten Konsequenzen fort. Hiermit wird zugleich die Unwahrheit des Princips selbst zu augenfälliger Deutlichkeit gebracht. Denn indem die Cyniker die Behauptung aufstellen, daſs „nur das Gute schön, nur das Schlechte häſslich sei", verschwindet für sie sowohl der specifische Begriff des „Schönen" wie auch des „Häſslichen" überhaupt, während die Cyrenaiker, welche Alles auf die glückgewährende Empfindung zurückführen, den Satz umkehrend sagen: „Nur das Schöne ist gut, nur das Häſsliche schlecht", womit umgekehrt wieder der specifische Begriff des „Guten" und „Bösen" aufgehoben und die Schönheit selbst zu einem bloſsen Substrat für die Lustempfindungen herabgesetzt erscheint.

Jener Satz der Cyniker, welcher dem Antisthenes zugeschrie-

ben wird[1]), legt nun, unter Beiseitelassung des in den platonischen Ansichten immerhin liegenden Positiven, den Accent auf den blofsen Schein des künstlerisch-Schönen, als auf etwas rein Negatives, und tritt so in direkte und principielle Opposition gegen die Kunst überhaupt. Hiemit verliert denn aber auch Das, was sie etwa von diesem Standpunkt aus sagen mögen, jedes weitere Interesse. — Die cyrenaische Schule dagegen mufste schon durch das ihrer Lehre zu Grunde liegende Princip, dafs nämlich die Empfindung das Bestimmende, also das Kriterium sowohl für das Handeln als für die Erkenntnifs des Wahren sei, milder vom Schönen denken. Ja, sie kommen sogar dadurch, dafs sie die angenehme Erregung, d. h. das körperliche wie geistige Wohlbehagen, als das Höchste hinstellen, der aristotelischen Auffassung von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie ziemlich nahe, indem sie darauf hinweisen, dafs, „während „wirklicher Schmerz und Jammer auch an Anderen Unlust bei „uns errege, gerade der Jammer und Schmerz, den die nachah„mende Darstellung vorführe, eine Lust gewähre“[2]). Dafs sie freilich durch den Materialismus, welcher jedem Kultus der subjektiven Empfindung anhaftet, auch ihrerseits in ganz krasse Bornirtheit geriethen, dafür zeugt die Ansicht des Atheisten Theodorus, welcher das Schöne nur als Zweck des Liebesgenusses hinstellte[3]). — Die Megariker endlich, welche — ebenso wie die Cyniker als die Vorläufer der „stoischen“ und die Cyrenaiker als die der „epikureischen“ Schule — als die Vorläufer der „skeptischen“ Schule zu betrachten sind, konnten in ihrem Beruf einer geschäftsmäfsigen Eristik überhaupt keine Veranlassung finden, sich mit dem substanziellen Inhalt der Sphäre des Schönen und der Kunst zu befassen.

54. Auch von den Platonikern im engeren Sinne ist wenig oder nichts auf uns gekommen, was als eigenthümliche Ansicht über ästhetische Fragen gelten könnte. Zwar berichtet der sorgfältige Diogenes von Laerte von einigen Werken, die über ästhetische Gegenstände handeln, aber nur gelegentlich; z. B. erwähnt er eine Schrift des Krates „über die Komödie“, und von Polemo, dem Schüler des Xenocrates, meldet er, dafs er etwas darin gesucht habe, sich durch keine Kunst rühren zu lassen, und dafs er den ernsten und strengen Dichterwerken, z. B. den sophokleischen Tragödien, „an denen ein molossischer Hund mitgearbeitet zu haben schiene“[4]), den Vorzug ertheile. Dieser Polemo ist es, von dem der Ausspruch

[1]) Diog. Laert. *Antisth.* 5, 12. ed. Hübner V, II, p. 8. — [2]) Diogenes Laert. *Aristipp.* 8, 89. ed. Hübner V, I, p. 158. — [3]) Diog. Laert. a. a. O. 13, 99. — [4]) Diog. L. *Polemo* 7, 20.

über Homer und Sophokles herrührt, jener sei ein epischer Sophokles, dieser ein tragischer Homer [1]). Ein Gleiches wird vom Krantor berichtet, nur dafs dieser statt des Sophokles den Euripides mit Homer vergleicht. — Alle diese Aussprüche und Ansichten sind nun wenig erheblich und werden hier nur der Vollständigkeit halber angeführt.

§. 12. 3. Aristophanes.

55. Von gröfserem Gewicht erscheinen dagegen manche Bemerkungen des berühmten Komödiendichters Aristophanes, [2]) wenn auch von ihm, als innerhalb der Kunst selbst stehendem, obwohl wesentlich kritischem Geiste, weder eine eigentliche philosophische Weise der Betrachtung überhaupt noch eine Berücksichtigung einer andern als derjenigen Kunstgattung zu erwarten ist, welcher er selbst mit seinem Schaffen angehörte, nämlich der dramatischen Poesie. Daneben spricht er dann auch einzelne Ansichten über die Musik aus, die ja mit der antiken Dramatik eng verbunden war.

Für seinen allgemeinen Standpunkt bezeichnend können die von ihm dem Aeschylos in den Mund gelegten Worte betrachtet werden, dafs „der Dichter der Lehrer der Erwachsenen" sei [3]), wobei indefs keineswegs an eine praktisch-doktrinäre Unterweisung, sondern durchaus an eine durch die Heiterkeit und Schönheit der Poesie vermittelte Bildung des Gemüths und des Geistes zu denken ist, welche eine Verklärung und Vertiefung des Lebens erzeuge. [4]) Näher beschäftigt er sich dann mit der inneren Wahrheit und dem ethischen Zweck der verschiedenen dramatischen Dichtungsarten [5]), namentlich der Tragödie, der Komödie und des Dithyrambus, und zwar stets im Gewande der Dichtung selbst, nämlich der Komödie, deren humoristisch-satyrischer Inhalt seine kritischen Ansichten über jene Fragen gleichsam plastisch verkörpert. —

Was zunächst die Tragödie betrifft, so wurzelt seine Ansicht über dieselbe darin, dafs das wahrhaft Edle und Erhabene nur in edler und erhabener Form zur Darstellung gebracht werden könne; und von diesem Princip aus kritisirt er die beiden Tragiker Aeschylos und Euripides, indem er sie in den *Fröschen* ihre Ansichten entwickeln und diese gegenseitig kritisiren läfst. Diese Ansichten

[1]) Diog. a. a. O. 4, 18, 19. — [2]) Ueber Aristophanes vrgl. aufser Ed. Müller *Gesch. d. Theorie* u. s. f. (S. 184 ff.) auch Böttcher *Aristophanes und sein Zeitalter.* — [3]) *Frösche* 1054. — [4]) Vergl. die schöne Stelle in den *Vögeln* 778. — [5]) Vrgl. darüber die vortreffliche Darstellung bei Müller *Gesch. d. Th. d. K. b. d. A.* S. 194 —206, welche eine ausführliche Zergliederung der betreffenden Komödien des Aristophanes hinsichtlich seiner Ansichten über das Drama giebt.

betreffen denn nun wichtige ästhetische Fragen, nämlich nicht nur die kompositionellen Grundsätze in der Entwicklung des tragischen Stoffs, sondern auch die technischen Forderungen an die Form des Chorgesangs, des Dialogs, sowie der Behandlung der Katastrophe. In allen diesen Beziehungen wird nämlich die Tragodie des Euripides als verwerflich, die des Aeschylos dagegen, trotz einiger Schwerfälligkeiten, die ihr anhaften, als mustergültig nachgewiesen. Besonders ist es einestheils der sophistische Geist, die Gemeinheit der Gesinnung und die Schönrednerei, die Miserabilität der Charaktere, das Kokettiren mit Rührscenen und die Effekthascherei überhaupt, was dem Euripides zum Vorwurf gemacht wird und was ihn geradezu als Verderber des Geschmacks kennzeichnet, während die entgegengesetzten Eigenschaften dem Aeschylos zuerkannt werden: sowohl Objektivität des Vortrags, Ehrenhaftigkeit der Gesinnung, Einfachheit und Strenge der Sprache, wie Würde der Charaktere, Tiefe des Pathos und Wahrheit der Darstellung, wobei indefs weder eine gewisse „Manier“ noch die „Herbigkeit“ verkannt wird, die dem grofsen Tragöden beiwohne. Was Sophokles betrifft, so steht ihm dieser, wie man denken kann, sehr hoch, ja wohl am höchsten, obgleich er ihn nicht — wie die gewissermaafsen Extreme bildenden Dichter Aeschylos und Euripides, deren Gegensätze jener vermittelt, indem er Würde mit Lieblichkeit, Erhabenheit und Anmuth, Tiefe mit Leichtigkeit verbindet — zum Gegenstande einer humoristisch-dramatischen Kritik macht, sondern seiner nur gelegentlich, aber dann immer mit dem Ausdruck tiefster Sympathie und höchster Achtung erwähnt, indem er seine hohe Milde und ruhige Schönheit preist. —

Eine nicht unerwähnt zu lassende, weil (z. B. im Verhältnifs zu Shakespeare) echt antike Bemerkung des Aristophanes liegt in seinem Tadel gegen die Vermischung des Tragischen mit dem Komischen, während doch gerade er die umgekehrte Vermischung, wenn auch nicht des Tragischen, so doch des Ernsten und lyrisch-Erhabnen mit dem Komischen selber in seltner Kraft zur Anwendung brachte. — Dies hat bei Aristophanes seinen tieferen Grund darin, dafs er die Komödie gleichsam als die umgekehrte Tragödie betrachtete, insofern umgekehrt, als sie zwar beide denselben substanziellen Inhalt und Zweck verfolgen, nämlich „die Erwachsenen „zu belehren“, aber so, dafs in der Tragödie dieses Ziel auf dem positiven Wege des Ernstes, in der Komödie auf dem negativen der humoristischen Satyre erstrebt werde. Darum aber dürfe die Tragödie nur ernst sein, denn dies sei ihr direktes Ziel, die Komödie

dagegen sei im Grunde ebenfalls ernst, strebe diesem Ziele aber auf indirektem Wege zu; sie müsse zwar im Allgemeinen humoristisch und scherzhaft sein, aber es widerspreche ihrem Zweck nicht, wenn sie dem Ernst zuweilen auch direkt Ausdruck gebe. — Dies nun sagt zwar Aristophanes nirgends in so zusammenhängender Weise, es geht indefs aus einzelnen Aussprüchen, sowie aus seiner ganzen Anschauungsweise deutlich genug hervor.

56. Wir kommen nun zu seinen Ansichten über die Komödie im Besondern. Dafs er ihr eine, wenn auch indirekte, gleichsam latente Richtung auf den Ernst anwies, dafür spricht aufser ganz bestimmten Aeufserungen[1]) auch die sehr ernsthafte Klage über den Verfall der Tragödie, nachdem Sophokles gestorben war. Es war dies hauptsächlich der Grund, warum er an die Komödie, die danach die Tragödie zu ersetzen hatte, um so höhere Forderungen stellte. „Auch die Komödie strebe nach dem Gerechten[2]), und was ihn „betreffe, so verspreche er, die Athener viel Gutes zu lehren; aus „aufrichtigem Herzen und ohne Schmeicheltrug werde er immer zu „ihnen reden[3])... Die Bösen zu schelten sei aber ebenso gerecht „wie die Guten zu loben“[4]), d. h. die Satyre müsse auf eine positive Moral abzwecken. — Dann aber unterscheidet er sehr genau zwischen persönlicher Persifflage und objektiver Satyre, welche, wenn sie sich an eine bestimmte Person richtet, diese doch nur als Vertreter einer tadelnswerthen Richtung angreife. „Nicht Menschlein“ — sagt er und erklärt dies an einer andern Stelle näher durch „Privatleute und Weiber“ — „habe er angegriffen, sondern mit „dem Zornmuth eines Hercules sich an die Gröfsten hinanwagt, an „das scheufsliche Ungeheuer Cleon selbst; und Laster aller Art, wie „die unselige Prozefssucht, sowie Die, welche durch Schlemmerei „und Unzucht öffentliches Aergernifs geben, habe er an den Pranger „gestellt;[5]) wogegen er sehr gern arme Schlucker, die mehr unser „Mitleid als unsere Verachtung verdienen, wie den Quacksalber „Theomantis, der vor Hunger starb, ungeschoren lasse“.[6]) — Den Spott betrachtet er so nicht, wie es bei den damaligen Athenern gewöhnlich war, als Zweck der Komödie, sondern als Mittel eines höheren ethischen Zwecks. Er tadelt die Athener wegen ihrer materiellen Lust am blofsen Schauen und Hören, sowie am schaden-

[1]) z. B. die Worte in den *Fröschen* 390: *καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἰπεῖν πολλὰ δὲ σπουδαῖα*, vergl. auch *Frösche* 356, 357, 367 und im *Plutus* 557, wo die Armuth zu Chremylos sagt: *σκώπτειν πειρᾷ καὶ κωμῳδεῖν τοῦ σπουδάζειν ἀμελήσας*, worauf in sehr ernstlicher Weise ihre Sache geführt wird. — [2]) *Acharn.* 500. — [3]) *Acharn.* 645; *Ritter* 510. — [4]) *Ritter* 1274. — [5]) *Ritter* 1276 ff. — [6]) *Wespen* 1026. —

hieran noch die Bemerkung, dafs auch von einigen Rhetoren, wie Isokrates und Lykurg, neben ihren Vorschriften über Beredsamkeit auch Mehreres über das Drama berichtet wird, was jedoch ebenfalls unerheblich ist, so können wir diese Uebersicht über die antike (voraristotelische) Behandlung von ästhetischen Fragen mit der interessanten Thatsache abschliefsen, dafs von Lykurgus der Vorschlag herrührt, den drei grofsen Tragikern — die also auch damals schon als die hervorragendsten betrachtet wurden — Statuen zu errichten und ihre Werke in authentischen Abschriften von Staatswegen aufzubewahren.

Recapitulation.

§ 1. Die nähere Bestimmung der Aufgabe, welche eine „kritische Geschichte der Aesthetik" für die Grudlegung des Systems durch Gewinnung eines höheren Standpunkts zu lösen hat, gründet sich auf die Thatsache, dafs es überhaupt eine Geschichte der Aesthetik giebt, d. h. dafs innerhalb der allgemeinen Geschichte der Philosophie verschiedene, mehr oder weniger systematisch behandelte philosophische Ansichten über das Schöne und die Kunst auftreten. Indem diese Ansichten in ihrer Gesammtentwicklung betrachtet werden, ergiebt sich, dafs sie an dem Gange der allgemeinen Geschichte der Philosophie in so weit theilnehmen, als sie durch die Principien der betreffenden Systeme bestimmt erscheinen. Nach dieser Seite hin bildet die Geschichte der Aesthetik einen Theil der Geschichte der Philosophie überhaupt, andererseits, was den substanziellen Inhalt betrifft, stellt sie innerhalb der allgemeinen Kulturentwicklung der Menschheit die begriffliche Genesis des ästhetischen Bewufstseins derselben dar.

§ 2. Nach den drei grofsen Phasen in der Entwicklung des philosophischen Bewufstseins, welche als die all-

gemeinen Standpunkte des intuitiven, reflexiven und spekulativen Denkens gefafst werden können, lassen sich daher in der Geschichte der Aesthetik ebenfalls drei Hauptepochen unterscheiden, nämlich:

1) die Periode des intuitiven (unsystematischen) Erkennens,

2) die Periode der verstandesmäfsigen Systematik,

3) die Periode der philosophischen Spekulation.

Die erste Periode umfafst die antike Aesthetik, die zweite die Aesthetik des 18ten Jahrhunderts, die dritte die Aesthetik des 19ten Jahrhunderts bis auf die Gegenwart.

§ 3. Die Geschichte der antiken Aesthetik zerfällt abermals, auf Grund desselben Eintheilungsprincips, in drei Stufen, sofern auf der allgemein inhaltlichen Basis der philosophischen Intuition das Denken die drei Formen der Intuition, der Reflexion und der Speculation annimmt. Die erste Stufe schliefst mit dem abstrakten Idealismus Plato's, die zweite mit dem inhaltlich bereits spekulativen, formell noch reflexiven Realismus Aristoteles', die dritte mit dem konkreten und spekulativen, aber doch innerhalb der Intuitivität verharrenden Idealismus Plotin's ab. Plotin reicht in manchen seiner Anschauungen bereits über die Antike hinaus. Was ihm noch an ästhetischen Ansichten folgt, zeigt entschieden das Gepräge des Verfalls der antiken Aesthetik.

§ 4. Der ersten Stufe der antiken Aesthetik geht eine Vorstufe voraus, welche die ersten Anfänge der hellenischen Aesthetik bis einschliefslich Socrates

§ 5. umfafst. Das Schöne wird dem Guten untergeordnet und das Künstlerische nur soweit als berechtigt erklärt, als es dem Guten dienstbar erscheint.

§ 6. Dies ist im Allgemeinen auch der Standpunkt
Plato's, bei welchem die Begriffe des „Schönen",
als des absolut Guten und Idealen, und des
„Künstlerischen", welches, weil nur die Wirklichkeit
nachahmend, als trügerisches Scheinbild
der Wirklichkeit betrachtet und verworfen
wird, völlig auseinander fallen. Er unterscheidet
§ 7. so zwar aufser dem absoluten Schönen, das
ein unerreichbares Jenseits bleibt, auch das
Schöne an den wirklichen Dingen nach den
Kategorien der „Zweckmäfsigkeit", des „Maafses"
und der „Einfachheit", im Uebrigen aber fafst er
das Schöne höher als das ethische Schöne oder
die Seelenschönheit, während er das Kunst-
§ 8. schöne und mit ihm die Kunst selbst als ein
§ 9. Schlechtes und Verwerfliches aus seinem Idealstaat
verbannt. Von allen Künsten, deren relativen
Werth er auf Grund ihrer moralischen Ver-
§ 10. wendbarkeit gradweise abschätzt, ist ihm die dramatische
Poesie die allerschlechteste, weil sie nur
auf Lüge beruhe und auf Täuschung der leichtgläubigen
Menge, sowie auf Erregung schlimmer
Leidenschaften ausgehe. —

§ 11. Diese Anschauungen finden nun in den Socratikern und Platonikern, namentlich in der Cynischen und Cyrenaischen Schule, eine noch extremere Fassung, indem die Cyniker, da sie das „Denken" als abstraktes Kriterium des Wahren setzen, in strengster Einseitigkeit erklären, nur das Gute sei „schön", das Böse allein „häfslich", anderes Schönes und Häfsliches aber gebe es nicht, während die Cyrenaiker, welche alle Wahrheit aus der „Empfindung" schöpfen, den Satz umkehrend behaupten, nur das Schöne sei „gut", nur das Häfsliche „schlecht". Auf diese Weise wird von den Ersteren der specifische Begriff des Schönen un dHäfslichen, von den Zweiten der specifische Begriff des Guten und Bösen verflüchtigt.

§ 12. Von gröfserem Gewicht und schon einen Uebergang zu Aristoteles bildend erscheinen die ästhetischen Aussprüche des Aristophanes, obschon sich dieselben hauptsächlich nur auf das Wesen des Dramas beziehen, in welchem er eine tiefe sittlichbildende Kraft erkennt, und zwar nicht nur in der Tragödie, sondern auch in der Komödie. Er betrachtet dieselbe gleichsam als die umgekehrte Tragödie, sofern in beiden dasselbe Ziel, dort in positiver Weise durch Schilderung erhabener Charaktere und Handlungen, hier in negativer durch satyrische Darstellung gemeiner und böser Charaktere und Handlungen angestrebt werden müsse. Von diesem Standpunkt aus übt er dann eine scharfe ästhetische Kritik gegen die Tragödien- und Komödiendichter, indem er bei den ersteren die flache Schönrednerei und das Kokettiren mit Rührscenen, bei den letzteren die Gemeinheit der Gesinnung und die Lust am Frivolen geifselt. — Wie enge daher auch die Grenze ist, welche das aus seinen kritisch-satyrischen Aeufserungen zu abstrahirende Gebiet seiner ästhetischen Anschauungsweise umfafst, so nimmt er doch darin einen Standpunkt ein, der durch Klarheit und geistige Gesundheit sich weit über den des platonischen Idealismus erhebt; und in dieser Beziehung ist er als der wahre Vorläufer des Aristoteles zu betrachten.

Cap. VI.

Zweite Stufe. Aristoteles und die Aristoteliker bis Plotin.

Aristoteles.

§. 13. 1. Allgemeiner ästhetischer Standpunkt und Methode.

60. Gegen alles bis dahin von antiken Aesthetikern Geleistete erhebt sich nun der grofse Philosoph Aristoteles aus Stagira, Schüler Platos und Lehrer und Freund Alexander des Grofsen, zu einem wesentlich höheren Standpunkt der philosophischen Betrachtung, sowohl in allen übrigen Fächern, wie auch in der Aesthetik; und zwar nicht nur in Hinsicht des Inhalts, sondern auch in Hinsicht der Form, welche bei ihm zuerst den Charakter einer schlichten, aber zusammenhängenden Begriffsentwicklung annimmt.

Allerdings — denn dies ist überhaupt durch die intuitive Form des antiken Geistes, auch innerhalb des Denkens, bedingt — findet diese Begriffsentwicklung noch nicht in der dem Gedanken allein analogen Form der Spekulation statt; sondern während bei Plato die Intuition sich in meist poetischer, oft bis zur abstrakten Phantastik gehender Schilderung offenbarte, tritt sie bei Aristoteles reflektirend auf. Aber der Inhalt, d. h. sowohl die Quelle wie das Ziel der aristotelischen Reflexion, gehört keineswegs dem dieser analogen Sphäre des verständigen Denkens an, sondern ist wesentlich substanzieller Natur. Dies kann man auch so ausdrücken: obgleich bei Aristoteles der spekulative Gedanke das latente und treibende Princip seines philosophischen Bewufstseins ist, so äufsert sich derselbe doch in der Form von Reflexionen, die aber ihrem wesentlichen Inhalt nach über die Sphäre des reflektirenden Verstandes hinausreichen. Diese beiden Seiten bilden in ihrem unmittelbaren und ungetrennten Beisammensein das Charakteristische in der aristotelischen Weise, die Begriffe zu entwickeln, und erklären die auffallende Erscheinung, dafs Aristoteles sowohl bei den Scholastikern des Mittelalters und den nüchternen Formallogikern des 18. Jahrhunderts — welche nämlich beide das Spekulative in ihm, seiner Latenz wegen, nicht erkannten — als auch bei den spekulativen Dialektikern des 19. Jahrhunderts, weil sie es eben erkannten, in gleich hohem Ansehn stehen konnte. —

Was nun seine Behandlung der ästhetischen Fragen betrifft — soweit sie aus dem verhältnifsmäfsig Wenigen, was von den dahin

gehörigen Werken seiner Hand erhalten ist, erkannt werden kann — so läfst er sich nirgends auf eine eigentliche Erörterung der ästhetischen Principien ein, sondern untersucht die gegebenen Vorstellungen auf analytische Weise, aber so, dafs das andere Moment des dialektischen Prozesses, dem er das Gegebene unterwirft, nämlich das synthetische, nur als subjektive Klarheit und philosophischer Takt gleichsam den selten sichtbar werdenden Leitfaden bildet, an den sich die Entwicklung anknüpft. Alles Ungesunde, Phantastische, Unbestimmte, Mifsverständliche verflüchtigt sich so wie von selbst vor seinem klaren Blick, um das Gesunde, scharf Begrenzte, in sich Bestimmte und Wahrhafte in voller Deutlichkeit hervortreten zu lassen. Er hält daher scheinbar immer an dem Konkreten fest; aber indem er es nach allen seinen Beziehungen hin betrachtet, wurzelt die Weise dieses Betrachtens selbst in dem tiefsten Erfassen des Allgemeinen, dem das Konkrete angehört, und dies Allgemeine als wahrhaft Konkretes ist denn auch schliefslich das Resultat, welches die dem äufseren Anschein nach ganz positive Untersuchung herausstellt. — Was im Besonderen das ästhetische Gebiet betrifft, so geht er bei seiner Untersuchung durchaus nicht vom „Schönen" und „Künstlerischen" als allgemeinen Begriffen aus, sondern er knüpft vielmehr zunächst an das ganz Konkrete dieses Gebiets, nämlich an die einzelnen Künste, an und führt die Untersuchung von diesen dann bis zum Allgemeinen hinauf. Seine Methode in dieser Beziehung ist also wesentlich eine induktive. *

61. Für uns entsteht nun die Frage, ob wir bei der zusammenhängenden Darstellung seiner ästhetischen Ansichten dieser seiner Weise des Philosophirens zu folgen haben oder nicht. Handelte es sich für uns blos um die Zergliederung eines bestimmten Werkes, welches etwa als „aristotelische Aesthetik" bezeichnet werden könnte, so bedürfte es allerdings weiter nichts als einer klaren Darlegung seiner Disposition sowie eines den Text begleitenden Kommentars. Da aber die Ansichten des Aristoteles zwar in sich stets zusammenhängend entwickelt, im Uebrigen aber theils in seiner *Poetik*, theils in der *Rhetorik*, der *Politik*, den *Problemen* u. s. f., vertheilt sind, werden wir berechtigt sein, denselben Gang wie bei der Untersuchung der platonischen Ansichten zu beobachten; nämlich zunächst zu fragen:

1) was er von dem Schönen überhaupt und nach den verschiedenen Bedeutungen dieses Begriffs sagt; sodann

2) wie er über das Künstlerische, seinem allgemeinen Princip nach, denkt;

3) in welcher Weise er die Künste gliedert und sie in ihren Unterschieden, d. h. ihrem besondern Inhalt nach, betrachtet;

4) welche Stellung er der Kunst und den Künsten überhaupt im Gesammt-Bereich des geistigen Lebens einräumt. —

Die Beantwortung dieser letzten Frage wird uns wesentlich wieder auf die erste zurückführen und so den ganzen Kreis der ästhetischen Ansichten des Aristoteles zum Abschlufs bringen lassen.

§. 14. A. Der Begriff des Schönen überhaupt bei Aristoteles.

62. Die Frage, was das „Schöne" sei, wirft Aristoteles, wie man nach dem Obigen erklärlich finden wird, nur gelegentlich, d. h. im Verfolg der Untersuchung über ganz konkrete Fragen auf. Gleichwohl kann es auffallend erscheinen, dafs er auch in solchem Falle, wo er doch einmal auf solche Frage geführt wird, statt sie mit seiner gewöhnlichen Sorgfalt und Eindringlichkeit zu behandeln, sie ziemlich leicht abzufertigen scheint. Es müfste Alles täuschen, oder der Grund davon liegt offenbar in einem durch die — sprechen wir immerhin es aus — inhaltslosen Ueberschwenglichkeiten Platos hervorgerufenen Widerwillen gegen solche Abstraction überhaupt, ein Widerwille, der sich bei ihm zum Theil auf das Reich der Phantasie selbst erstreckt zu haben scheint. Die Schönrednereien Plato's über das Schöne hatten bewirkt, dafs es ihn fast anwiderte, über das Schöne viele Worte zu machen. Je schwungvoller jener, desto trockner betrachtete er daher das Schöne; je begeisterter jener, desto nüchterner redete er darüber; je weitläufiger Plato über die „Urquelle alles Schönen" phantasirt, ohne etwas Bestimmtes und Klares vorzubringen, desto kürzer und schweigsamer verhält sich Aristoteles dazu, aber — und dies ist denn doch die Hauptsache — was er sagt, besagt auch wirklich Etwas und zwar das Wesentliche.

Beide stehen so auf völlig entgegengesetzten Standpunkten der Betrachtung: Plato geht vom abstrakten Ideal aus, um sich daraus eine künstliche Wirklichkeit zu konstruiren, an der er das Gegebene mifst; Aristoteles geht umgekehrt von der Wirklichkeit, als dem Gegebenen, aus, um den substanziellen Inhalt derselben begrifflich zu fassen, d. h. die Idee daraus zu entwickeln. Plato's höchstes Princip ist die „Idee" als das *unveränderliche Sein*, Aristoteles' Princip ist das „Werden" als die *Verwirklichung der sich bewegenden Idee*. Die δύναμις drängt bei ihm zur Entfaltung ihres an sich ungeschiedenen Inhalts und wird durch diese ihre Verwirklichung mit konkretem Inhalt erfüllt, d. h. energisch. Diese *Energie* (ἐνέργεια), als das „Sich-In's-Werk-Setzen (ἐν, ἔργον) der

Idee", ist, wie der spekulative Springpunkt der ganzen aristotelischen Grundanschauung, so auch im Gebiet des Schönen und der Kunst die wahre Grundlage seines ästhetischen Reflektirens. Die Energie des Begriffs im aristotelischen Sinne bedeutet wesentlich die Tendenz desselben auf das Individuelle, als die wahrhafte Einheit von Form und Inhalt. So können wir auch jetzt schon, Späteres vorausnehmend, schliefsen, dafs das aristotelische „Ideal" nichts Abstraktes, Jenseitiges, sondern im Gegentheil das durchaus Individuelle und Konkrete ist. Und Dies ist, wenn schon auf andern Gebieten, am allerbestimmtesten auf dem des Schönen und der Kunst der Fall. Wie er z. B. in Hinsicht der ethischen Begriffe sagt, „es gäbe nicht „eine Tapferkeit, eine Gerechtigkeit, eine Besonnenheit, sondern „von anderer Art seien die diesen Namen tragenden männlichen, von „anderer die weiblichen Tugenden [1])", so fafst er auch das „Schöne" vor Allem als ein Individuelles und Konkretes, das Ideal also nicht als ein leeres, weil Alles enthalten sollendes Abstraktum, sondern als eine ganz begrenzte und gegensätzlich bestimmte Begriffseinheit.

63. Allein diese Fassung des Begriffs des Schönen liegt bei Aristoteles mehr als latentes Princip seinen Betrachtungen über die konkreten Erscheinungen zu Grunde, als dafs er eine bestimmte Definition davon gäbe. Zwar stellt er eine Definition — und zwar eine doppelte — auf, aber durchaus nicht mit dem Anspruch an allseitige Geltung, sondern nur in Hinsicht der Beziehung des Schönen und Guten aufeinander. In der *Metaphysik* [2]) nämlich unterscheidet er diese so, dafs „das Gute stets an ein Handeln gebun-„den sei (*ἀεὶ ἐν πράξει*), das Schöne aber auch an Unbeweg-„tem existire". In diesen wenigen Worten liegt nun aber doch mehr als beim ersten Anblick scheint. Erstlich Dies, dafs er unter „Handeln" hier keineswegs blos das sittliche Handeln, sondern schlechthin Thätigkeit, Bewegung, versteht, da er es ja als Gegensatz zu *ἀκίνητα* fafst; zweitens, dafs das „Schöne" ein Schönes der Ruhe und ein Schönes der Bewegung sei; und drittens endlich Dies, dafs das Schöne folglich in Hinsicht des Gebietsumfangs über das Gute hinausgehe, sofern es sich eben auch an Unbewegtem finde, also beide Gebiete, das des Guten, welches an das Handeln gebunden sei, also das Gebiet der Bewegung, und aufserdem das Gebiet der Ruhe, umfasse. Die Unterscheidung zwischen dem ruhenden und bewegten Schönen ist übrigens, wie wir sehen werden, für die Gliederung des künstlerisch-Schönen ein aufserordentlich wichtiger Punkt.

---

[1]) Dies sagt er nämlich ausdrücklich gegen Plato, wie aus den Worten *Polit.* I, 5. hervorgeht: *οὐχ ἡ αὐτὴ σωφροσύνη γυναικὸς καὶ ανδρὸς, οὐδ' ἀνδρία καὶ δικαιοσύνη, καθάπερ ᾤετο Σωκράτης*... — [2]) *Metaph.* XIII, 3.

Bringen wir mit dieser Stelle eine andere [1]) in Beziehung, worin ebenfalls eine Definition des Schönen im Verhältnifs zum Guten enthalten ist, so ist dabei allerdings zu bemerken, dafs er in derselben das Gute nicht wie vorhin als eine Qualität der reinen Thätigkeit, sondern in substanziellem Sinne fafst, wodurch denn auch die Beziehung zum Schönen eine andere wird. Er sagt nämlich: „Schön „ist, was dadurch, dafs es begehrenswerth ist, zugleich lobenswerth, „und, indem es gut ist, auch angenehm erscheint, weil es gut ist“. Hier ist nun ein doppelter Begriffsparallelismus, dessen Glieder sich gegenseitig beschränken. Aristoteles meint offenbar, dafs das Schöne angenehm und begehrenswerth sei, aber angenehm nur, sofern es zugleich gut, begehrenswerth, sofern es zugleich lobenswerth sei, was beinahe auf die kantische Definition herauskommt. Das Wichtige bei dieser Definition ist die feine Unterscheidung des „Guten“ vom „Lobenswerthen“. Scheinbar ein Pleonasmus, der bei Aristoteles ohnehin auffallend wäre, liegt darin die Hindeutung, dafs es Dinge giebt, auf welche das Prädikat „gut“ nicht pafst, die aber lobenswerth seien; dasselbe Verhältnifs findet zwischen dem Angenehmen und Begehrenswerthen statt, sofern es Dinge giebt, die angenehm sind, ohne dafs sich daran ein Begehren anknüpft. Indem nun das Schöne als diejenige Qualität bezeichnet wird, in welcher sich Beides, das „Angenehme“ und „Begehrenswerthe“, vereinigt finde, so aber, dafs andrerseits beide wieder durch die des „Guten“ und „Lobenswerthen“ beschränkt werden, wird es in doppelter Beziehung als eine höhere zugleich und besondere Qualität bestimmt; vorläufig allerdings in nur beziehungsgemäfser Weise. Hier ist nun daran zu erinnern, dafs Aristoteles in der ersten oben citirten Stelle der Metaphysik vom reinen Sein im Gegensatz zum Dasein handelt und dabei bemerkt, dafs „auch den mathematischen Figuren „zwar ein Sein, aber kein wirkliches Dasein zukomme“ ... „Mit „dem Guten“, sagt er, „hätten daher die Mathematiker nichts zu „thun, denn das Gute beziehe sich nur auf Wirkliches, das Schöne „aber, das auch an dem Unbewegten [2]) sich zeigt, käme zwar „dem Namen nach in der Mathematik nicht vor, aber gerade in „ihr offenbare es zunächst sein eigentliches Wesen [3])“; mit andern Worten, Aristoteles betrachtet als die erste Stufe der Schönheit Das, was wir formale Schönheit nennen.

---

[1]) *Rhetor.* I, 9: *καλόν ἐστιν, ὃ ἂν δι' αὐτο αἱρετὸν ὂν ἐπαινετὸν ᾖ, ἢ ὃ ἂν ἀγαθὸν ὂν ἡδὺ ᾖ, ὅτι ἀγαθόν.* Müller (II, S. 95) übersetzt diese Stelle nur unvollständig, indem er das *αἱρετόν* und *ἐπαινετόν* nicht hinlänglich berücksichtigt.

[2]) Das Wirkliche ist ihm nämlich immer das Werdende, also das Bewegte. — [3]) Die von Aristoteles hinzugefügten Worte „*ἐπεὶ δὲ τὸ καλὸν καὶ τὸ ἀγαθὸν ἕτερον*“ sind offenbar gegen die platonische Einheit des Guten und Schönen gerichtet.

1. Formale Schönheit.

64. Indem Aristoteles die **formale Schönheit** als die erste Stufe der Schönheit hinstellt, schliefst er damit von vornherein schon die Betrachtung des Schönen vom Gesichtspunkt der äufserlichen Zweckmäfsigkeit und Brauchbarkeit aus, welcher bei Plato die erste Stufe war (vergl. S. 83), so dafs dadurch die zweite Schönheitsstufe Plato's bei ihm als die erste erscheint. Hierin liegt schon ein Fortschritt gegen Plato; sodann aber ein wesentlicherer darin, wie er den **Inhalt** dieser formalen Schönheit bestimmt. Er geht hier viel genauer zu Werke als Plato, der diesen Inhalt sogleich positiv als das „Maafsvolle" und weiter als das „Ebenmäfsige" und „Harmonische" definirt; sondern der Begriff des **Formalen** und zwar im engeren Sinne des **mathematisch-Formalen** bietet ihm zunächst für die Bestimmung des „Schönen" den Begriff der **Begrenzung**[1]), welcher dann weiterhin erst positiv zu den Kriterien der **Ordnung** und des **Ebenmaafses** bestimmt wird[2]). Diese drei wichtigen Bestimmungen bilden nach Aristoteles den Inhalt der formalen Schönheit.

a) Die **Begrenzung** setzt den Forminhalt als **Einheit** gegen alles Andere, sodann als **Ganzes** für sich. Dies sind die beiden Seiten des Begriffs; denn die Grenze schliefst den Gegenstand, z. B. ein Dreieck, nicht nur gegen alle anderen (etwa daranstofsenden Dreiecke), denen sie ebenfalls als Grenze mit derselben Negativität angehört, sondern auch für seinen eigenen Inhalt ab; und nur in letzter Beziehung ist es ein **Ganzes**, in ersterer lediglich ein **Eins** gegen viele andere. Denn das Ganze ist ein Eins in Bezug auf seine Theile. Hier liegt also der Uebergang zu den andern beiden Bestimmungen „Ordnung" und „Ebenmaafs", welche sich eben auf diese Theile und auf deren Beziehung zum Ganzen beziehen.

b) Die „Begrenzung" als die erste negative Bestimmtheit des Schönen ist somit eine allgemeine Eigenschaft der Dinge; sie ist die Einheit gegen das Viele und damit die **Endlichkeit**, welche zunächst also selber ein Negatives ist, dann aber als Gegensatz gegen

---

[1]) *τὸ ὡρισμένον.* — [2]) *τάξις καὶ συμμετρία.* Letzterer Ausdruck ist durch „Ebenmaafs" übersetzt, weil „Symmetrie" in unserem Sinne eine bestimmte Art von Ebenmaafs ist, während Aristoteles hier die gesetzmäfsige Gliederung der Theile und ihr Verhältnifs zum Ganzen überhaupt meint. Wenn übrigens in der obigen Darstellung die Anordnung der Kriterien äufserlich eine andere ist als bei Aristoteles, der nämlich die „Begrenzung" nach „Ordnung" und „Ebenmaafs" stellt, so ist dies bei ihm durchaus nicht im Sinne einer logischen Aufeinanderfolge zu nehmen. Es kommt bei ihm sehr oft vor, dafs, wenn er verschiedene Bestimmungen hintereinander anführt, die allgemeinere zuletzt gestellt erscheint. So auch hier. Offenbar ist die „Begrenzung", schon ihrer Negativität halber das erste Bestimmungsmoment der Form, dem dann die positiven, sich auf den Inhalt des zunächst durch die Begrenzung nach Aufsen hin Bestimmten beziehenden Kriterien sich anschliefsen.

das Unendliche zum wahrhaft Positiven führt. Aristoteles drückt dies an einer andern Stelle[1]) so aus: „das Eine ist begrenzt, die „Vielheit aber hat Theil am Unendlichen", d. h. am schlechten Unendlichen, wie es Hegel nennt. Diese positive Einheit nun des Begrenzten erfordert die Reflexion auf den Inhalt, oder: die Einheit ist andererseits eine innerliche, d. h. sie ist Ganzheit. Für die Vorstellung kann man dies dadurch deutlich machen, dafs man an jene künstlerische Einheit, die man in den bildenden Künsten die „Zeichnung" nennt, erinnert, welche ebenfalls zunächst blos Umrifs, d. h. Begrenzung gegen die Aufsenwelt, dann aber als innere Zeichnung die Beziehung der Theile auf einander ausdrückt. Die Ganzheit, als solche positive Einheit, setzt also das Viele nicht aufserhalb als Unendliches und Negatives, sondern innerhalb als ebenfalls Begrenztes und Positives, d. h. als Mannigfaltiges, oder das Schöne als Ganzes ist die Einheit des Mannigfaltigen. Diese Einheit des Mannigfaltien definirt nun Aristoteles[2]) so, dafs er sagt, die Theile müfsten zum Ganzen in der Beziehung stehen, dafs „durch Versetzung oder Auslassung irgend eines Theils das Ganze „verändert und in Unordnung gebracht wird". Es ist also die Ordnung (τάξις), welche die Einheit der Theile in ihrer Beziehung zum Ganzen bestimmt. Diese Ordnung enthält zugleich den Begriff der Vollständigkeit, weil sie nicht nur durch „Versetzung", sondern auch durch „Auslassung" eines Theils verletzt wird. So ist das Ganze in dieser doppelten Hinsicht, nämlich als Vollständigkeit und als richtige Stellung der Theile, Einheit des Mannigfaltigen.

c) Die richtige Stellung der Theile zum Ganzen bedingt aber zugleich die richtige Stellung der Theile zu einander; und in dieser Beziehung ist die Ordnung: Ebenmaafs (*συμμετρία*)[3]). Dies ist das dritte Moment der formalen Schönheit, worin, als dem höchsten, die ersten beiden, nämlich das negative der „Begrenzung" überhaupt, als der Einheit gegen das Viele, und das positive der „Ordnung", als der Einheit des Vielen im Ganzen, aufgehoben und aufgenom-

---

[1]) *Problem* XVII, 9. *τὸ μὲν οὖν ἓν ὥρισται, τὰ δὲ πολλὰ τοῦ ἀπείρου μετέχει.* — [2]) *Poetik.* VIII, 4. Es ist zwar auch dies zunächst in Hinsicht der Komposition des Dramas gesagt, allein für uns hat es doch auch allgemeine Bedeutung; er setzt daher noch hinzu: „Denn was durch sein Vorhanden- oder Nichtvorhandensein nichts deutlich macht (d. h. bedeutungslos ist), macht auch keinen organischen Theil des Ganzen aus." — [3]) „Ebenmaafs" ist eigentlich nicht die richtige Uebersetzung von *συμμετρία*, obgleich es eine allgemeinere Bedeutung als „Symmetrie" hat. Passender wäre „Harmonie", wenn dies nicht dem griechischen Ausdruch *ἁρμονία* einen falschen Sinn unterlegte. *Συμμετρία* ist strenggenommen die „Abmessung der Theile in Hinsicht ihres Zusammenhangs untereinander", was denn schliefslich dem „Ebenmaafs" noch am meisten entspricht.

men sind. „Das Ebenmaafs“, sagt Aristoteles, „ist diejenige Ein„heit der Theile, welche sie in ihrer Verschiedenheit beläfst“, d. h. es ist keine Gleichheit, sondern ein Uebereinstimmen Ungleicher. *

2. Die konkrete Schönheit.

65. Die formale Schönheit, deren Bestimmungsmomente oben erörtert wurden, ist ganz abstrakt genommen die mathematische Schönheit; allein in dieser Abstraction beläfst Aristoteles den Begriff nicht, sondern, indem er gleich in der ersten negativen Bestimmung, nämlich der Begrenzung, das Gröfsenmaafs als näheres Moment der Begrenzung heraushebt, geht er von vornherein über die mathematische Schönheit hinaus. Für eine mathematische Form nämlich ist, kann man sagen, der Unterschied der Gröfse rücksichtlich ihrer negativen Bestimmtheit (gegen das unendlich Viele aufser ihr) ein gleichgültiger, oder ein Kreis ist als solcher gleich schön, ob sein Radius 10,000 Radien oder ½ Zoll grofs ist; es ist eben ein Kreis, und damit gut. Indefs ist doch auch Dies schon nicht ganz richtig, und zwar aus zwei Gründen. Sofern nämlich nach Aristoteles das Schöne nur für das anschauende Subjekt vorhanden ist, erscheint es nicht gleichgültig, ob ein Kreis grofs oder klein ist; sondern indem bei dem zu grofsen die Kreislinie sich für das Auge der geraden nähert, erscheint sie auch als Kreislinie nicht mehr so schön, als die kleinere, während bei dieser der zu rasche Schwung, nämlich wenn der Kreis so klein wird, dafs für das Auge die Anschauung des Linienhaften überhaupt durch Verschwinden in den Punkt aufhört, ebenfalls den Eindruck der Schönheit beeinträchtigt. Zweitens aber ist es für den Verstand in Hinsicht des Inhalts zwar indifferent, ob ein Kreis sehr grofs oder sehr klein sei; aber sofern der erste nicht mehr als Einheit, der zweite nicht mehr als Ganzes überschaut werden kann, hebt auch hier das fehlende Maafs der Gröfse zwar nicht die mathematische Richtigkeit, wohl aber die mathematische Schönheit auf. So weit also die mathematische Form unter dem Gesichtspunkt der Schönheit betrachtet wird, ist auch für sie das Moment der Gröfse weder unwesentlich noch entbehrlich. Näher gefafst ist also die formale Schönheit, sofern sie sich über die blofse mathematische Richtigkeit erhebt, selber etwas Höheres gegen die mathematische, nämlich die konkrete Schönheit der wirklichen Dinge oder die Naturschönheit.

66. Die Forderung des „nicht zu Grofsen“ und „nicht zu Kleinen“ schliefst die Ueberschaulichkeit des Ganzen im Verhältnifs zu seinen Theilen in sich; das schöne Ding soll als „Ganzes“ zur Anschauung kommen, d. h. als Einheit des Mannigfaltigen. Näher

spricht sich Aristoteles über dieses Moment der „Gröſse“ als wesentliches Moment der schönen Dinge in seiner *Poetik* aus.

Er hat dabei allerdings das Kunstwerk, und zwar eine bestimmte Gattung von Kunstwerken, nämlich das Drama, im Auge, allein was er darüber scheinbar vom blos praktischen Gesichtspunkt sagt, hat eine ganz allgemeine Beziehung auf die konkrete Schönheit überhaupt, deren höchste Stufe ja das Kunstwerk ist: „Der „Uebersichtlichkeit halber [1]) dürfe ein Gegenstand weder zu „groſs noch zu klein sein.“ Er bezieht damit die Schönheit durchaus auf die Anschauung, oder: die Schönheit ist nur für das schauende Subjekt vorhanden. Hieraus folgt also Dies, daſs der schöne Gegenstand zunächst als begrenzt angeschauter, sodann als ein maaſsvoller ein schöner ist. Die Vergröſserung also nicht nur, sondern auch die Verkleinerung eines schönen Gegenstandes über ein bestimmtes Maaſs hinaus hebt die Schönheit desselben auf; so gilt denn im Sinne des Aristoteles für das Gebiet des Schönen vorzugsweise der Satz, daſs „das Maaſs von Allen Dingen der Mensch“ sei. Die betreffende Stelle lautet: „Da jedes Schöne“ — man sieht, daſs durch die Hinzufügung des Wortes „jedes“ der Begriff von ihm ganz allgemein gefaſst wird —, „sei es ein lebendes Geschöpf“ (also auch die Naturschönheit) „oder irgend ein Ding, das aus gewissen Theilen besteht, diese nicht nur wohlgeordnet haben muſs“ (dies bezieht sich also schon auf das zweite positive Kriterium), „sondern auch nicht jede beliebige Gröſse haben darf — denn das „Schöne besteht in Gröſse und Ordnung“ (genauer: besteht nicht blos in der Ordnung der Theile zum Ganzen, sondern auch und zunächst in der Gröſse, d. h. in dem Maaſs der Begrenzung [2]) — „so kann weder ein ganz winzig kleines Geschöpf schön sein, denn „hier flieſst die Anschauung in Undeutlichkeit zusammen . . ., noch „ein übergroſses, denn da geschieht die Anschauung nicht mit einem „Male, sondern es geht für den Anschauenden die Einheit und Ganzheit verloren. Also, wie es bei den Körpern und den lebendigen „Geschöpfen gilt, daſs sie eine gewisse Gröſse haben müssen, die „aber leicht überschaulich ist, so auch bei den Fabeln“ (der Tragödie) . . . . Aber er fügt noch am Schluſs des Kapitels die weitere wichtige Bestimmung hinzu, daſs „im Allgemeinen der gröſsere

---

[1]) Aristoteles nennt dies ausdrücklich, in Hinsicht auf die räumliche Gröſse: *εὐσύνοπτον*, was „zusammen geschaut werden kann“, während er für die Zeitausdehnung *εὐμνημόνευτον* (was im Zusammenhange behalten werden kann) braucht; wobei das *εὐ* eben die in dieser Uebersichtlichkeit liegende Wohlgefälligkeit andeutet. Die Stelle ist die bekannte in der *Poetik* VII, 4 — 7. — [2]) *ὅρος τοῦ μήκους* nennt dies Aristoteles sehr richtig.

„Umfang, vorausgesetzt, dafs er übersichtlich bleibt, hinsichtlich der „Ausdehnung der schönere“ sei, womit er also dem Erhabenen eine nähere Verwandschaft zum reinen Schönen einräumt als dem Niedlichen[1]. *

67. Dies ist Alles, was Aristoteles über die konkrete Schönheit sagt; und es ist nicht zu leugnen, dafs seine Betrachtung über diese zweite Stufe der Schönheit nur eine dürftige Ausbeute für die Begriffsbestimmung gewährt. Es bedarf zwar dabei keiner besonderen Hervorhebung des Umstandes, dafs die drei Kriterien der formalen Schönheit, nämlich die Momente der Begrenzung, der Ordnung und des Ebenmaafses, auch hier Geltung haben, besonders aber das der Gröfse, als der durch das Maafs der Anschauung bestimmten Begrenzung. Allein zu einer näheren Erörterung des konkreten Gebiets der Naturschönheit kommt es bei ihm nicht; sondern er spricht, sofern auch ihm das Wesen der Kunst in der „Nachahmung der Wirklichkeit“ beruht, seine Ansichten darüber immer nur in Hinsicht der künstlerischen Darstellung des Schönen der Dinge aus. Ja, es scheint fast, als ob er von andern Normen der Schönheit als solchen, die sich auf die formale Schönheit im mathematischen Sinne beziehen, nichts wissen wolle, sondern das Kriterium, ob etwas in konkretem Sinne schön sei, lediglich in die Empfindung verlege. *Diogenes Laertes* erzählt nämlich, Aristoteles habe auf die Frage, was der Grund davon sei, dafs man die schönen Menschen und ihre Gesellschaft liebe, geantwortet: „Dies sei die Frage eines Blinden“. Abgesehen davon, ob diese Anekdote wahr und ob sie, wenn wahr, so zu fassen sei, dafs Aristoteles damit die objektive Bestimmbarkeit des Schönen leugnen, vielmehr die Quelle davon ausschliefslich in das anschauende Subjekt legen wolle, giebt es nun aber auch Stellen, welche wenigstens die Relativität des Schönen betonen, in dem Sinne, dafs die Schönheit sich bis in's Unendliche individualisire, also als absolute nirgend zu bestimmen sei. In solchem Sinne sagt er von der menschlichen Schönheit, sie sei „auf jeder Alterstufe (und auch „nach den Geschlechtern) eine verschiedene“[2] — ein Ausspruch, der immerhin mehr werth ist, als die nichtssagende platonische Phrase von dem „einen Schönen“; wobei er dann in Hinsicht des durch die Schönheit erregten Lustgefühls bemerkt, dafs „dasjenige Schöne,

[1]) Vrgl. *Eth. Nicom* IV, 8, 5, wo Aristoteles in Bezug auf den menschlichen Körper sagt, dafs „dem Kleinen wohl das Prädikat einer niedlichen und ebenmäfsigen „Körperbildung zukomme, aber nicht eigentlich die Eigenschaft des Schönen“. Vrgl. *Polit.* VII, 9. — [2]) *Rhet.* I, 5: *τὸ κάλλος ἕτερον καθ' ἑκάστην ἡλικίαν ἐστί.*

„welches eine Begierde, ein Verlangen nach Genuſs erregt[1]), nicht „das wahre Schöne sei, weil dies aufhöre in gleicher Weise schön zu „erscheinen, wenn die Begierde gestillt sei". — Auſser diesen Aeuſserungen giebt vielleicht nur noch eine einzige Stelle Aufschluſs über Das, was Aristoteles sich unter der konkreten und, wie wir jetzt sagen können, individuellen Schönheit dachte, nämlich in der *Politik*[2]), wo er, die männliche Tüchtigkeit definirend, sie mit der Schönheit vergleicht, indem er sagt, mehr oder weniger tüchtig und schön sei jeder; „diejenigen aber nenne man so vorzugsweise, welcher die einzelnen „Trefflichkeiten, die sonst in der Menge zerstreut sich vorfänden, „in sich vereinige. So, wenn jemand ein schönes Auge habe, sei „er deshalb noch nicht schön, sondern wenn alles Andere auch an „ihm schön sei". — Diese verschiedenen Bestimmungen zusammengenommen führen zu dem Resultat, daſs Aristoteles die konkrete Schönheit im Sinne einer individuellen Einheit des Mannigfaltigen, als besonderer Schönheiten auffaſste; wobei er nur unterlieſs, das Reich der verschiedenen Individualismen in sich näher zu bestimmen.

3. Die ethische Schönheit.

68. Die Vermittlung zwischen der konkreten Schönheit und der ethischen Schönheit bildet nun bei Aristoteles die künstlerische Schönheit. Denn indem die konkrete Schönheit das Objekt der Nachahmung für die Kunst ist, diese aberand rerseits eine ethische Wirkung[3]) ausübt, welche, wie es scheint, Aristoteles der konkreten Schönheit in direkter Weise nicht beimiſst, so ist ihm die Kunst das Mittelglied zwischen der schönen Wirklichkeit und der Schönheit der Seele. — Da wir hier das Künstlerische noch nicht behandeln können, so müssen wir uns vorläufig mit dieser Andeutung begnügen.

Die ethische Schönheit ist durch das Verhältniſs des Schönen zum Guten bestimmt, und dies führt uns denn wieder zum Ausgangspunkt der Betrachtung dieses Gebietes zurück.[4]) Dort nämlich wurde, wie man sich erinnert, das „Schöne" — um es kurz auszudrücken — als dasjenige Gute definirt, welches zugleich angenehm sei, wobei indeſs zu bemerken ist, daſs Aristoteles den Begriff des Guten nicht in dem beschränkten platonischen Sinne des Zweckmäſsigen und Brauchbaren, sondern des an sich Erstrebens-

---

[1]) ὃ ἐπιθυμοῦντες χαίρομεν ὁρῶντες. Vergl. *Problem* X, 54. — [2]) *Politik*. III, 6. — [3]) So sagt er in der *Politik*. VIII, 5, wo von der Bildung schöner Sitten die Rede ist, daſs „die Gewöhnung an schöne Rythmen und Melodien auch Liebe zu schö„nen Sitten bei der Jugend zur Folge haben werde". — [4]) Siehe oben No. 68.

werthen fafst. Diese Bezeichnung verlegt aber das Gute durchaus in das Handeln, oder: der gute Mensch ist der, welcher nicht blos gute Absicht und guten Willen hat, sondern der auch danach handelt. Dieses gute Handeln nun ist zugleich ein schönes, wenn es für den Handelnden selbst mit Glückseligkeit, für den Zuschauer mit dem Gefühl des Angenehmen verbunden ist. Insofern fällt das Schöne mit dem Guten zusammen, sonst aber geht es auch darüber hinaus, weil es sich nicht auf das Handeln beschränkt, sondern auch an nicht handelnden, unbewegten Gegenständen (*ἐν ἀκινήτοις*) sich finde. An sich also sei das Gute und das Schöne verschieden (*τὸ ἀγαθὸν καὶ τὸ καλὸν ἕτερον*), doch — so scheint Aristoteles (gewissermaafsen als Koncession für die damals geläufige Phrase der *καλοκἀγαθία*) andeuten zu wollen — könne man das Gute unter gewissen (oben angegebenen) Beschränkungen auch ein Schönes nennen. Bei Lichte betrachtet, will also die sogenannte „ethische Schönheit" dem Aristoteles nicht recht zu Sinne; am allerwenigsten aber will er, wie Plato, das Gute im Sinne einer materiellen Zweckmäfsigkeit als Bedingung des Schönen betrachtet wissen. Vielmehr stellt er das Schöne geradezu in einen ausdrücklichen Gegensatz zum Zweckhaften (*συμφέρον*), z. B. wenn er[1]) als charakteristisch für die Jugend es bezeichnet, dafs sie „in ihrem Handeln mehr nach dem Schönen „als nach dem Zweckmäfsigen strebe"; wogegen er andrerseits in Hinsicht des Schönen in der Handlung sehr fein und strenge zwischen dem Guten an sich und dem Nützlichen unterscheidet, indem er bemerkt, dafs nur auf solche Handlungen, die auf das an sich Gute gerichtet sind, der Unterschied von „schön" und „nicht schön" angewendet werden könne, wogegen die auf einen materiellen Zweck gerichteten gar nicht unter solche Kategorie fallen.[2]) *

69. Hiemit dürfte das Wesentliche der aristotelischen Betrachtungen des Schönen nach seinen drei Stufen als formale, konkrete und ethische Schönheit gesagt sein. Bei Plato, welcher die formale Schönheit im aristotelischen Sinne gar nicht kennt, da seine Kriterien des Zweckmäfsigen, des Maafsvollen und Einfachen sogleich auf die konkreten Dinge bezogen werden, findet sich nun als dritte höhere Stufe nach der ethischen Schönheit die „Schönheit an sich" oder die absolute Schönheit, mit der sich

---

[1]) *Rhetor.* II, 12: *μᾶλλον αἱροῦνται πράττειν τὰ καλὰ τῶν συμφερόντων*, was Müller offenbar ganz falsch versteht, wenn er hinzusetzt, „der Zweck und die Tendenz der Handlung ist es also vornehmlich, um derentwillen sie *καλή* oder *μὴ καλή* zu nennen ist". Im Gegentheil! — [2]) *Polit.* VII, 18: *πρὸς γὰρ τὸ καλὸν καὶ τὸ μὴ καλὸν οὐχ οὕτω διαφέρουσιν αἱ πράξεις πρὸς αὐτάς ὡς ἐν τῷ τέλει καὶ τῷ τινος ἕνεκεν.* Auch dies hat Müller nicht ganz richtig verstanden.

Aristoteles seinerseits nicht befaſst, weil sie ihm ein inhaltsleeres Abstraktum ist. Die Stelle dieser „absoluten Schönheit“ nimmt bei ihm vielmehr die (von Plato ganz verachtete und gar nicht als des Namens Schönheit würdig betrachtete) Kunstschönheit ein, welche als die wahrhafte Realisation der in dem konkreten Schönen nur unvollkommen und in beschränkter Weise zur Erscheinung kommenden Idee gefaſst wird. Hierin nun liegt der allerschärfste Widerspruch zwischen Plato und Aristoteles, ein Widerspruch, den wir seinem letzten Grunde nach zunächst zu betrachten haben.

§. 15. B. Das Kunstschöne bei Aristoteles.

a) der künstlerische Schein. b) Princip der Nachahmung. c) die Phantasie.

70. Das Kunstschöne ist — wie wir sahen — bei Plato das Niedrigere, bei Aristoteles das Höhere gegen die konkrete Schönheit und überhaupt gegen die Wirklichkeit. Da dies der Hauptdifferenzpunkt ihrer so weit auseinandergehender Anschauungsweisen ist, so haben wir denselben zunächst näher in's Auge zu fassen. Die ersten praktischen Konsequenzen dieses differenten Grundprincips betreffen: *a)* hinsichtlich des Inhalts, ihre Verstellungen von dem Wesen des Scheins in der Kunst, *b)* hinsichtlich der Form, den Begriff der Nachahmung; zwei Begriffe, welche übrigens durchaus Korrelate sind, sofern sie die beiden nothwendigen Seiten des Begriffs des Künstlerischen überhaupt darstellen.

a) Was zunächst den Begriff des Scheins betrifft, so ist darüber zur Verständigung in Hinsicht der Differenz zwischen Plato und Aristoteles eine kurze Vorbemerkung zu machen[1]). Wir knüpfen dabei an die gewöhnliche Vorstellungsweise an, wonach der „Schein“ zunächst einen Gegensatz gegen die Wirklichkeit bildet: in diesem Sinne sagt man denn, etwas sei „nur Schein“, d. h. es fehle ihm die Realität des Daseins. Andrerseits ist einleuchtend, daſs der Schein nicht überhaupt einfache Negation des Daseins ist, so daſs Schein und Nichtdasein schlechthin identisch wären; denn die im „Schein“ liegende Negation richtet sich nicht gegen die ganze Wirklichkeit, sondern nur gegen den besonderen Inhalt derselben, während sie die Form bestehen läſst. So gefaſst, erhält der Schein die Bedeutung einer Identität der Form, in welcher der Inhalt negirt

[1]) Näher wird über die wichtige Bestimmung dieses Begriffs, der bisher in keiner Aesthetik hinlänglich gewürdigt ist, im Systeme der Aesthetik selbst gehandelt werden. Hier ist nur das ganz Allgemeine erörtert. — Vergl. auch die Ansicht Schillers darüber (s. unten No. 314).

ist. Fehlte dem Schein diese Identität der Form ebenfalls, so wäre der Schein überhaupt das Unwirkliche nach Inhalt und Form, d. h. der einfache Widerspruch gegen die Realität. Als solcher wäre er aber nicht mehr Schein, sondern fiele selbst unter den Gesichtspunkt des Wirklichen, nur als das Negative derselben. Dies ist die objektive Seite in der negativen Stellung des Scheins gegen die Wirklichkeit: die Identität der Form unter Aufhebung des besonderen Inhalts. — In subjektiver Beziehung wird nun die inhaltsleere Identität der Form Ursache der Täuschung, welche der Schein im Subjekt hervorruft. „Täuschung“ hat nun als Scheinwirkung denselben Sinn, nämlich dafs sie nur formaler Natur ist, sofern ihr das Moment der Realität des Inhalts mangelt. Nur Der „täuscht“ sich, d. h. hält den Schein für die Wirklichkeit, der einen irrigen Schlufs von der Identität der Form auf die Identität des Inhalts macht. Ein solcher Schlufs beruht auf der, aus der konventionellen Erfahrung geschöpften verständigen Reflexion, dafs Inhalt und Form zusammenfallen müssen und dafs folglich, wo die Form auftrete, auch der betreffende Inhalt dahinter stecken müsse. Die Wahrheit aber ist, wie jedes Spiegelbild (wodurch sich auch ein Thier täuschen läfst, das also dieselbe Reflexion macht) lehrt, dafs Form und Inhalt in keinem unbedingten Zusammenhang stehen, sondern auseinander fallen können.

In dieser negativen Stellung des Scheins zur Wirklichkeit, und zwar sowohl nach seiner objektiven wie subjektiven Seite hin, liegt nun ein Widerspruch gegen das Konkrete, Substanzielle, Wahrhafte; und so erhält der „Schein“ die Nebenbedeutung des Wesenlosen und, wenn sich damit das Moment einer beabsichtigten Wirkung verbindet, des Lügenhaften: objektiv als „Betrug“, subjektiv als „Verstellung“, „Lüge“ u. s. f. Hiemit ist denn der Schein in's Sittliche hinübergeleitet, was, wie wir sehen, von Plato in Hinsicht des künstlerischen Scheins geschah, weil er diesen ebenfalls nur im negativen Sinne fafste. Solch' Schein sei dann viel schlimmer als die offne Bosheit, ein „falscher Freund“ weit gefährlicher als ein offner „ehrlicher“ Feind, weil der Arglose und Vertrauende ohne Schutz gegen derartige maskirte Schlechtigkeit ist. Auf den Gebieten der Wissenschaft und Sittlichkeit wird solche Lüge in der Form der Wahrheit und Redlichkeit als „Sophistik“ und „Heuchelei“ mit Grund verachtet, und es erscheint daher zunächst die Folgerung gerechtfertigt, dafs der Schein, als Betrug und Lüge, auch in dem Gebiet der Kunst, als der dritten, jenen beiden gleichberechtigten Sphären, sein verächtliches Aequivalent habe, oder dafs, wie der

Schein des Wahren und Guten, so auch der Schein des Schönen zu verdammen sei. Sofern nun die Kunst, könnte man weiter schliefsen, auf Schein hinarbeite, sei sie ebenfalls zu verwerfen; sollte sich gar herausstellen, dafs der Schein das eigentliche Wesen der Kunst bildet, dann sei die Kunst überhaupt eine verdammenswerthe Sache und der Künstler als solcher ein Lügner und Betrüger.

Dies ist nun der Standpunkt Plato's, welcher, wie wir sahen, das Kunstwerk als „Scheinbild des Scheinbildes eines Scheinbildes" betrachtete und als solches verwarf, im günstigsten Falle alles künstlerische Thun als ein zweckloses, im Grunde aber als ein auf Betrug berechnetes Nachahmen verdammte[1]). Dafs er dies that, davon liegt aber der Grund lediglich darin, dafs er den Schein nur in seiner negativen Stellung gegen die Wirklichkeit in's Auge fafste.

71. Nun hat aber der „Schein" auch eine positive Stellung zur Wirklichkeit, und diese beruht darin, dafs das Scheinen, als das In-die-Erscheinung-Treten der Idee, das Wesen des Wirklichen selbst ausmacht und den eigentlichen wahrhaften Inhalt desselben bildet. Ohne solches Scheinen ist eine Verwirklichung der Idee überhaupt nicht denkbar; und somit hat denn die Wirklichkeit durchaus keine Veranlassung, sich auf ihren Gegensatz gegen den blofsen Schein viel einzubilden. Im Gegentheil; aus der stolzen Selbstgewifsheit ihrer Substanzialität und Wahrhaftigkeit wird sie durch den Umstand aufgeschreckt, dafs sie als Wirklichkeit, d. h. als mit der Zufälligkeit der Einzelheit der Dinge behaftete Unvollkommenheit des Daseins, doch in steter Differenz gegen die Idee bleibt, die sie zum Erscheinen trieb, und selber also nur ein Schein gegen die Idee ist; oder: die Wirklichkeit ist nicht die Wahrheit. Die „Erscheinung", als das aus dem Reich des Ideellen entlassene, der Macht und Unbill des Zufalls anheimgegebene Wahre, wird so der Idee selbst entfremdet und damit, als Endlichkeit und Unvollkommenheit, die Negation der Idee. Haben wir also vorhin den Schein einerseits als ein Negatives gegen die Wirklichkeit erkannt, nämlich gegen deren besonderen Inhalt, so stellt sich hier also die Wirklichkeit selbst gegen die Idee als ein Negatives dar; und es ist nur zu fragen, wie diese beiden Negativitäten sich zueinander verhalten. Fassen wir zunächst das Wirkliche in's Auge.

Ist die Wirklichkeit als der Prozefs der Selbstrealisation der Idee zu fassen, so ist sie in doppeltem Sinne ein Scheinen der Idee, einmal nämlich in dem Sinne, dafs die Idee in ihr „erscheint",

---

[1]) Siehe oben No. 40 am Schlufs.

sodann in dem, dafs die Idee als solche in ihr „nur scheint“, d. h. nicht völlig aufgeht und zur Verwirklichung gelangt. Diese beiden Seiten sind für die Bestimmung des Verhältnisses des Künstlerischen gegen das Wirkliche in ihrer Trennung festzuhalten; namentlich die zweite, welche man auch so ausdrücken kann, dafs, wie nach der Bibel, all' unser Wissen nur „Stückwerk“ (nämlich der Wahrheit), so auch die Wirklichkeit nur als Stückwerk der Idee betrachtet werden dürfe. Jener Ausdruck (Stückwerk) deutet nämlich nicht blos die Unvollkommenheit unsers Wissens im Verhältnifs zur Wahrheit an, sondern auch das Bestreben, das Wahre zu erreichen, nur dafs dies Bestreben nicht völlig zum Ziel kommt. In demselben Sinne wohnt auch dem Wirklichen das Bestreben inne, die Idee zu erreichen, nur dafs dies ebenfalls nur theilweise und unvollständig gelingt.

72. Indem nun die Kunst, als nachahmende, sich die Wirklichkeit als Objekt setzt, scheint sie zunächst in demselben Verhältnifs des Stückwerks gegen die Natur zu stehen, wie diese selbst gegen die Idee — und dies ist Plato's Ansicht —; sofern aber diese Nachahmung der Natur im Hinblick darauf, dafs in dieser die Idee zur Erscheinung kommt, gefafst wird, richtet sie sich als künstlerische Nachahmung nur auf das Ideelle in der Natur, d. h. auf die Idee selbst, wodurch andererseits die Natur als zufällige Wirklichkeit auch gegen die Kunst zum blofsen Schein herabgesetzt wird, oder: das Natürliche ist in dem Kunstwerk nur ein Schein gegen das ihm als wesenhaft gestaltete Ideelle. Durch diese Negation des Negativen in der Wirklichkeit wird nun die Kunst die positive Verwirklichung der Idee selbst und so das Höhere gegen die Naturwirklichkeit —: dies ist die Ansicht des Aristoteles. Indem dieser nämlich das Kunstwerk als das gereinigte Bild der Wirklichkeit auffafst[1]), setzt er das Princip der künstlerischen Gestaltung eben darin, dafs jene Scheinbildung des Plato keine Potenzirung des Scheins als eines blofsen Trugsbildes, sondern vielmehr ein Destillationsprozefs sei, wodurch die Idee, befreit und gereinigt von den Schlacken und Verstümmelungen des Zufälligen und Unwahren in der Wirklichkeit, zu sich selbst zurückgeführt und wiederhergestellt wird. Dies ist die

[1]) Als einer der tiefsten und wahrhaft spekulativen Aussprüche des Aristoteles, worin diese Ueberzeugung ausgedrückt ist, kann jenes erhabene Wort von ihm betrachtet werden, dafs „die Poesie sowohl philosophischer als auch ernsthafter sei als die Geschichte“ (καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας), womit er das Drama als das gereinigte Bild der geschichtlichen Wirklichkeit bezeichnet.

grofse That des **Aristoteles**, wodurch für alte Zeiten der **Kunst** neben der Wissenschaft und der Sittlichkeit eine gleichberechtigte Stellung als nothwendiger Verwirklichungssphäre der Idee gesichert ist. Bei ihm fallen daher nicht, wie bei Plato, die Begriffe des Schönen und des Künstlerischen auseinander, sondern vielmehr so zusammen, dafs er in dem letztern erst die wahrhafte Realisation des Schönen als des nach Maafsgabe der Idee gereinigten Bildes der Wirklichkeit erkennt.

Zur näheren Bestimmung des Begriffs des „Künstlerischen" haben wir nun zwei Momente desselben in's Auge zu fassen, in welche Aristoteles das Wesen des Kunstschönen gegenüber der blofsen Naturwirklichkeit setzt und welche er nach der Seite der künstlerisch-schaffenden Thätigkeit als „Nachahmung" (*μίμησις*), nach der Seite der künstlerischen Wirkung als „Reinigung der Empfindungen" (*κάθαρσις*) bezeichnet. Obschon er nun zwar diese Wirkung (als *κάθαρσις τῶν παθημάτων*) zunächst oder überhaupt auf die Tragödie bezieht, als welche „durch Erregung von Furcht und Mitleid „die entsprechenden Leidenschaften reinige" — weshalb denn dieser Begriff auch erst später (s. unten No. 87) erörtert werden kann —, so liegt doch auf der Hand, dafs beide Momente, die *μίμησις* und die *κάθαρσις*, in einer innigen Wechselbeziehung stehen, ja geradezu sich wie Ursache und Wirkung zu einander verhalten; somit auch die letztere nicht für die Tragödie allein, sondern wie die erstere für die Kunst überhaupt Geltung hat. Dies ergiebt sich schon aus der Ansicht des Aristoteles von dem Kunstwerk als dem gereinigten Bilde der Wirklichkeit. Denn eben wie diejenige „Nachahmung", welche das Wesen der Kunst ausmacht, eine objektive Reinigung im ideellen Sinne behufs der künstlerischen Wirkung ist, so ist diejenige „Reinigung", welche Aristoteles als *κάθαρσις τῶν παθημάτων* bezeichnet, eine subjektive Reinigung auf Grund der künstlerischen Wirkung. Dies wird später bei der Erörterung der Ansichten des Aristoteles über die Tragödie näher nachgewiesen werden [1]).

Was zunächst das eine Moment, die Nachahmung, als die objektiv-formale Seite der künstlerischen Thätigkeit, betrifft, so ist auch hiebei vor Allem nach der Differenz zu fragen, welche zwischen Plato und Aristoteles in Betreff ihrer Auffassung dieses Princips herrscht.

73. *b*) Dafs das Wesen der Kunst — im engeren Sinne dieses Worts — in der Nachahmung bestehe, ist, wie wir gesehen haben [2]),

---

[1]) Vergl. unten No. 88. — [2]) Siehe No. 31.

die frühste Ansicht, welche überhaupt bei den Griechen in ästhetischer Beziehung auftritt. Man verstand darunter — im Gegensatz zu den „erzeugenden" Künsten, welche, wie die Zimmermannskunst, die Schuhmacherei u. s. f. nicht nachahmen, sondern etwas Selbstständiges und Zweckmäfsiges schaffen — die an sich zwecklose, unter Umständen sogar schädliche Kopirung der Natur. Plato erhebt sich keineswegs über diese Vorstellungsweise und räumt den nachahmenden Künsten, wie wir wissen, nur insofern eine relative Geltung ein, als sie als Mittel für Erziehungszwecke verwandt werden könnten[1]), den Künstlern aber spricht er nicht nur die Einsicht in das wahre Wesen der Dinge ab, sondern auch das redliche Streben danach. —

Indem wir dieser Ansicht nun die des Aristoteles gegenüberstellen, wäre eigentlich zuvor zu untersuchen, ob überhaupt und in wiefern das Wesen der Kunst hinsichtlich ihrer formalen Thätigkeit in der Nachahmung bestehe. Diese Frage kann indefs hier nur andeutungsweise beantwortet werden[2]), und zwar im Allgemeinen dahin, dafs allerdings die Nachahmung die formale Basis des künstlerischen Thuns ist, sofern die Kunst an die Erscheinung überhaupt gebunden ist; dies ist sie aber wieder dadurch, dafs sie nicht für das Denken, wie die Wissenschaft, auch nicht für das Wollen, wie die Sittlichkeit, sondern für das Anschauen thätig ist und sich ausschliefslich darauf bezieht. Diese Gebundenheit an das Erscheinende, d. h. an die Wirklichkeit, fafst nun Aristoteles nicht in dem oberflächlichen platonischen Sinne, als ob die Kunst nichts sei als platte Kopirung dieser Wirklichkeit, sondern in dem tieferen, dafs sie sich vielmehr auf die in der Wirklichkeit zur Erscheinung kommende Idee selbst beziehe, nicht also die Wirklichkeit als solche, sondern insofern diese die Idee realisire, nachahme. Denn an diese Idee ist ja die Wirklichkeit selbst ebenfalls gebunden und in viel beschränkterer Weise als die Nachahmung der Kunst an sie, die Wirklichkeit. Indem nun die Nachahmung sich eigentlich auf die in der Wirklichkeit erscheinende Idee richtet, ist sie von der Wirklichkeit als solcher, d. h. als dieser zufälligen Endlichkeit, vielmehr unabhängig, oder sie ist grade als „nachahmende" Thätigkeit freies Gestalten. Durch diese Freiheit gegen die Wirklichkeit ist sie aber im Stande, die Idee in höherer Weise zu verwirklichen, als dies in der Wirklichkeit selbst geschieht, mit andern Worten: bei Aristoteles fällt der Begriff des „Nachahmens"

[1]) S. No. 41 bis 42. — [2]) Ihre volle Erledigung kann sie erst im Systeme der Aesthetik selbst finden.

mit dem des Idealisirens (d. h. Realisirens der Idee in individueller Form) zu dem des freien Gestaltens zusammen.

Wenn also hienach die Kunst die Aufgabe hat, die Idee zu gestalten, so kann sie dies nicht, meint Aristoteles, in unvermittelter Weise, wie etwa die Philosophie, die sich direkt auf den Gedankeninhalt richtet, sondern nur durch die Vermittlung der Wirklichkeit als Erscheinungsweise der Idee; oder, und dies ist die zweite, nicht minder wichtige Seite: die Nachahmung richtet sich nicht blos auf die scheinende Idee, sondern ebenso sehr auch auf die scheinende Idee. Mit Recht legt er durch die Bezeichnung der μίμησις den Nachdruck[1]) auf das Scheinen; denn nicht die Idee schlechthin, sondern insofern und weil sie scheint, ist Gegenstand der Kunst.

74. Ehe wir nun die verschiedenen Stufen in's Auge fassen, welche in der aristotelischen Auffassung des Begriffs der „Nachahmung" unterschieden werden können, ist noch eine Bemerkung über die diesem Begriff zu Grunde liegende Bedeutung des Gestaltens[2]) zu machen. Das Gestalten oder richtiger die Gestaltung ist, ganz allgemein gefaſst, das In-die-Erscheinung-Treten der Idee selbst, also nicht ein der künstlerischen Thätigkeit ausschlieſslich, sondern auch der Wirklichkeit (als der positiven Seite des Scheinens) angehöriges Moment. Das Künstlerische und das Wirkliche nehmen also, wenn auch in verschiedener Weise, an der Gestaltung Theil. Dies ist so zu fassen: Die Idee entäuſsert sich ihrer unmittelbaren Identität mit sich und tritt aus solcher bewegungs- und wesenlosen, also blos dynamischen und gleichsam embryonischen Existenz heraus. Denn damit sie sich mit Wesenheit erfülle, dazu ist jene Bewegung nicht nur etwa nöthig — dies wäre kein spekulativer Grund — sondern, da diese Erfüllung mit Wesenheit, d. h. die Selbst-Verwirklichung, ihre Bestimmmung als Idee selbst ist, ohne welche sie gleich Nichts wäre, so ist gerade dieser Selbstbewegungstrieb das erste, ihr immanente Princip, oder: die Idee ist nur als solche Selbstbewegung. So gelangt sie zur Entfaltung ihres Inhalts, d. h. die Dynamis wird Aktualität. Damit aber ist zugleich die Gliederung und durch diese, sofern dieselbe aus dem Allge-

---

[1]) So sagt auch Hegel: „Das Schöne hat sein Leben im Schein", was er an einer andern Stelle dahin erläutert, daſs „das Schöne die Idee als unmittelbare Einheit „des Begriffs und seiner Realität sei, jedoch nur insofern die Idee, als diese ihre „Einheit unmittelbar im sinnlichen und realen Scheinen habe". — [2]) Auch die Entwicklung dieses Begriffs kann vollständig erst im System selbst erfolgen; hier sind nur die allgemeineren Grundzüge, wie sie der aristoteles'schen Betrachtungsweise entsprechen, angedeutet. Vergl. jedoch die Auffassung der „Gestaltung" bei Plotin No. 128 ff.

meinen durch die Besonderung bis zur Individualisirung fortschreitet, die **Gestaltung** gesetzt. Hier kann nun sogleich, in Hinsicht auf den eben geschilderten Entwicklungsgang, gesagt werden, dafs die „Gestaltung" in der Individualisirung, als gesetzmäfsiger Gliederung bis zum Einzelnen herab, bestehe. Wie nun diese Gestaltung in der Wirklichkeit — mag man diese nun Welt oder Natur nennen — mit der Endlichkeit behaftet ist, wodurch sie gegen die Idee in eine negative Stellung geräth; wie diese letztere in der Kunst ihrerseits negirt wird, indem durch diese Negation der Negation die Idee zu sich zurückgeführt und wieder hergestellt wird: dies ist oben schon gesagt worden. Aber es scheint hier ein Mittelglied zu fehlen; denn man könnte fragen, woher denn eigentlich die Kunst komme und worin ihre objektive Möglichkeit liege? Dies fehlende Mittelglied ist nun die **Anschauung** oder vielmehr das in der Anschauung liegende Moment des Denkens (gegen das Sein), welches — schlechthin als **Geist** gegen die **Natur** gefafst — die anderseitige Verwirklichungsform der Idee ist, oder: Die Idee realisirt sich einerseits als **objektive Welt**, andererseits als **subjektiver Geist**.

Dieser Gegensatz ist das erste und allgemeinste Resultat des Entfaltungsprozesses der Idee in ihrer Selbstbewegung. Wie dann der subjektive Geist sich weiter gliedere nach den drei Verwirklichungssphären des Wahren, Guten und Schönen, damit haben wir uns hier nicht zu befassen, sondern nur mit der letzten, in welcher die besondere Form des subjektiven Geistes als ursprüngliche praktische und theoretische Schönheitsempfindung, d. h. als **Kunsttrieb** und **Anschauung**, der objektiven Wirklichkeit gleichberechtigt gegenübersteht. Die Gegenüberstellung nimmt hier die Form eines doppelten Widerspruchs an, einmal sofern die Anschauung die Natur als endliche und mangelhafte erkennt — nur dadurch ist überhaupt die Vorstellung des Schönen möglich —: sodann, als sie sich getrieben fühlt, diese Endlichkeit aufzuheben, d. h. sie umzugestalten zur Unendlichkeit der Idee. Die Nothwendigkeit hiervon ergiebt sich aus folgender Erwägung: Nämlich der Mensch schaut die Natur an und hält sie entweder für schön oder häfslich. Entspräche nun entweder die Natur der Idee, d. h. den prototypischen Formen derselben in der Empfindung, mit andern Worten: wäre die Natur vollkommen, oder aber fehlte der Anschauung das Moment dieser prototypischen Empfindung, so erschiene die Natur weder schön noch häfslich, sondern nur **wirklich**. In dem ersten Falle fiele nämlich, da der Gegensatz des Häfslichen fehlt, Schönheit und Wirklichkeit zusammen, was ganz dasselbe ist, als dafs die Schönheit als Krite-

rium überhaupt verschwände, im zweiten fehlte dieses Kriterium aus subjektivem Mangel der Anschauung. — Auf jener dem Geist immanaten Nothwendigkeit des ideellen Anschauens beruht nun die künstlerische Gestaltung, die also nur insofern an die Natur gebunden ist, als sie dieselbe durch Befreiung von ihrer Endlichkeit zur ideellen Reinheit emporhebt[1]).

75. Jener dem Geiste immanente Trieb, die Endlichkeit im Wirklichen für die Anschauung aufzuheben, oder der Kunsttrieb, ist auf diesem Gebiete — wie der Wissenstrieb auf dem Gebiet des Bewufstseins, der Sittlichkeitstrieb auf dem des Begehrens — nichts als das Bedürfnifs des Geistes, aus der Differenz mit der Wirklichkeit, als einer endlichen, zu sich selbst, d. h. zur Idee zurückzukehren und zur Einheit mit ihr zu kommen; und diese Einheit als Ziel solchen Strebens nennen wir das Ideal. Das „Ideal“ ist also zwar die Idee, aber die aus der mangelhaften und mit der Zufälligkeit behafteten Erscheinung ihrer Gestaltung in sich zurückgenommene, gereinigte und daher konkrete Idee. — Als solche ist sie das eigentliche Objekt jener künstlerischen Thätigkeit, welche Aristoteles als „Nachahmung“ bezeichnet, die somit als subjektive Gestaltung des Wirklichen nach Maafsgabe des Ideals zu fassen ist.

Schliefslich mag noch erwähnt werden, dafs diese ganze Begriffsreihe: „Schön“ — „Schein“ — „Scheinen“ (als objektive Seite) „Anschauen“ und „Gestalten“ (als subjektive Seite der sich realisirenden Idee) auch etymologisch durch die Sprache als verwandte, aus einer und derselben Wurzel entspriefsende Bedeutungen sich ergeben[2]).

---

[1]) Wir werden diesen Begriff der „Gestaltung“ nicht nur bei Aristoteles, sondern in noch tieferer Fassung bei Plotin ziemlich scharf ausgedrückt finden (Vergl. unten No. 126).

[2]) Um hier nur einige dahin gehörige Etymologien der indo-germanischen Sprachfamilie anzuführen, ist zunächst auf das Gothisch *eskauns* hinzuweisen, welches überhaupt „gestaltet“ (*formatus*) dann „schön gestaltet“ (*formosus*, von *forma-μόρφη*) ausdrücklich auch *ibnaskauns* „ebengestaltet“, bedeutet. Diese Bedeutung der „Gestaltung“ ist so die ursprünglichste, was auch schon daraus hervorgeht, dafs sie auch die subjektive Seite, das „Schauen“, enthält. In der Bedeutung „Schön“ als das Scheinende finden wir die Wurzel weit verbreitet, so im Angelsächsischen *sciône*, *sciêne*, *scêne*, welche Reihe den Uebergang von *skauns* zu schön ziemlich verdeutlicht, im Altfriesischen *schôn*, *schên*, *skêne*, im Schwedischen *skön*, im Dänischen *skjön*. Im Altenglichen *shene*, später *sheen*, tritt dann besonders die Bedeutung des Glänzenden, Scheinenden (*shining*) hervor. Altnordisch *skina* (scheinen). Es steht zu vermuthen, dafs die Stammwurzel in dieser etymologischen Reihe nicht einfach, sondern aus zwei andern Wurzeln zusammengewachsen ist, wovon die eine sich in den überall wiederkehrenden Konsonanten *sk* mit einem folgenden Vocal, etwa *a*, die andere in dem *n*, mit einem voraufgehenden Vocal, etwa *o*, koncentrirt. Ob sich dies nachweisen läfst, wird sich später zeigen; hier mag nur noch an eine Reihe von griechischen Bezeichnungen erinnert

Nach diesen Vorbemerkungen über den begrifflichen Zusammenhang der „Nachahmung“ mit dem „Schein“ und der „Gestaltung“, womit wir übrigens durchaus innerhalb der aristotelischen Denkweise geblieben sind — ja, selbst Plato zeigt von diesem Zusammenhang ein (wenn auch mifsverständliches) Gefühl, wenn er die „Nachahmung“ eben als Scheingestaltung erklärt — können wir nun den Stagiriten selber reden lassen, sofern wir zunächst diejenigen seiner Aussprüche, in denen das Princip der „Nachahmung“ nach den verschiedenen Stufen ihrer Bedeutung berührt ist, zusammenstellen.

76. *α*) Das Erste, was Aristoteles über das Wesen der Nachahmung sagt, betrifft ihren psychologischen Ursprung, oder worin seiner Ansicht nach der Nachahmungstrieb beruhe. In dieser Hinsicht definirt er nun den Menschen geradezu als *ζῶον μιμητικώτατον*, indem er[1]) bemerkt, dafs „unter allen lebendigen Wesen „der Mensch das nachahmerischste“ sei. „Schon von Kindheit an „sei ihm das Nachahmen eigen, wie denn auch sein erstes Lernen „in Form der Nachahmung geschehe. Ferner sei die Freude an „den Werken der Nachahmung eine natürliche“. Er unterscheidet also nicht nur im Kunsttrieb, oder wenn man will „Gestaltungstrieb“ (denn dies ist ihm, wie erläutert, der Nachahmungstrieb[2])), von vorn herein die theoretische und praktische Seite, sondern er zeigt auch den Zusammenhang dieses Triebes mit dem Wissenstriebe. Weiter unterscheidet er dann den praktischen Nachahmungstrieb nach dem Gegensatz, den der Inhalt des Objekts darbietet, in einen solchen,

---

werden, in denen sich der erste Theil, das *σκ*, erkennen läfst, z. B. *σκιά Schatten*, eigentlich „wesenloser Schein“, daher die „Schatten der Unterwelt“, *σκιαγραφεῖν* einen blofsen Umrifs machen, sodann *σκοπεῖν schauen*, worin offenbar das *σκ* mit *οπ* (ὄπτω) verschmolzen ist, ferner *σκώπτω nachäffen* und dadurch verspotten (ursprünglich aber „nachahmen“, daher *σκώψ* der *Spottovgel*, Lachmöve u. s. f. Das Lateinische *spec*.... ist (auf dieselbe Weise wie *forma* aus *μόρφη*) durch Umstellung aus *scep.* entstanden, und liegt sowohl in *speculum* (worin man *schaut*, Spiegel) als in *species*, welches alle Bedeutungen umfafst: „Sehen“, „Gestalt“, „Schönheit“, „Schein“, wie aus folgenden Anwendungen hervorgeht: *acuta species* — scharfer Blick, *species humana* — menschliche Gestalt, *species coeli* — des Himmels Schönheit, *per speciem* — zum Scheine; endlich auch die „künstlerische Gestaltung“ in den Bedeutungen: Bild, Bildnifs, Statue. Wahrscheinlich ist auch das griech. *σχῆμα*, das im aristotelischen Sinne durchaus die Bedeutung der plastischen Form hat, hieher zu rechnen. (Vrgl. S. 144 Anm. 2.)

[1]) *Poet.* IV, 1. Vergl. *Rhetor.* I, 11, 23. *Probl.* XXX, 6, besonders, in Betreff der Freude an der Nachahmung *Metaph.* I, 1 und *Rhet.* I, 10.

[2]) Dies geht besonders aus der ausdrücklichen Aeufserung hervor, dafs die Poesie, wie überhaupt die Künste, eben aus diesem allgemein-menschlichen „Nachahmungstriebe“ entspringen, womit diese Bezeichnung durchaus auf den Trieb der Gestaltung bezogen ist; denn dieser ist als künstlerischer Nachahmungstrieb auf das Nachahmen des Schönen (oder auch Häfslichen), nicht auf das Nachahmen schlechthin, d. h. des in dieser Rücksicht Indifferenten gerichtet.

der sich auf Schönes, und einen solchen, der sich auf Häfsliches richtet; welchen Gegensatz er freilich, wahrscheinlich im Hinblick auf die Ausgelassenheit der komischen Satyren und Schmähgedichte damaliger Zeit, mit einem moralischen Nebensinn so definirt: „Die „Würdigeren ahmen die edlen Handlungen und die von solchen „Menschen herrühren nach, die Leichtfertigeren die der Nichtswür„digen". Dennoch — und dies geht auch aus dem Zusammenhange der Stelle[1]) hervor — liegt darin der Keim für die verschiedene Definition der „Tragödie" und „Komödie".

β) Die Thätigkeit des „Nachahmens" selbst, hinsichtlich ihrer Form und ihres Inhalts, unterscheidet Aristoteles sehr genau nach dem Gegenstande und nach den Mitteln der Nachahmung, indem er das Kunstwerk, sofern es einer bestimmten Kunstgattung angehörig ist, als das Produkt beider Seiten erklärt. Diese Unterscheidung ist die allgemeine und wesentliche. Denn wenn er im Anfang der „Poetik" noch einen dritten Eintheilungsgrund, nämlich den der Art und Weise (*τρόπος*), anführt und diesen im dritten Kapitel näher erläutert, so geht aus dieser Erläuterung selbst hervor, dafs er dabei nur die Poesie im Auge hat, um nämlich auf Grund dieses „Wie" den Unterschied zwischen Drama, Epos und Lyrik zu motiviren; im Uebrigen participirt dieses „Wie" sowohl an den Mitteln als an den Gegenständen der Nachahmung[2]).

γ) Nächst der Bestimmung des allgemein-menschlichen „Nachahmungstriebes" ist nun die erste Frage die nach den Gegenständen der Nachahmung; und hier ist es besonders eine Stelle, welche in wenig Worten Alles enthält, was darüber gesagt werden kann, anzuführen; eine Stelle, die besonders deshalb wichtig ist, weil Aristoteles darin auch ausdrücklich auf die bildenden Künste Bezug nimmt. Sie steht im Anfang des 25. Kapitels der *Poetik* und lautet: „Da nun also der Dichter ein Nachahmer ist, ebenso wie auch der „Maler oder ein anderer bildender Künstler (*εἰκονοποιός*), so mufs „er immer eins aus der Dreizahl der Nachahmungsgegenstände dar„stellen, nämlich entweder Etwas, was wirklich, sei es geschehen „ist, sei es noch ist, oder, was erzählt oder geglaubt wird, oder

---

[1]) *Poet.* IV, 8. Vergl. unten No. 89. — [2]) Dafs Aristoteles in den von Müller angezogenen Stellen der *Politik* und der *Probleme* (worauf auch Stahr, jedoch nur unter wörtlicher Citirung der Worte Müllers, hinweist), weil er einen Unterschied der nachahmenden Künste darin setze, ob ihre Werke, wenn sie Gemüthsstimmungen darstellen (wie z. B. im Tanz und in der Musik) im eigentlichen oder im uneigentlichen Sinne Nachahmungen seien, eine Andeutung des *τρόπος* auch in Hinsicht anderer Gattungen der Kunst als der Poesie geben wolle, ist nicht recht einleuchtend; sondern dieser Unterschied betrifft ja lediglich den Gegenstand.

„endlich, was sein müfste“[1]). Dies kommt im Wesentlichen auf den schon von ihm citirten wahrhaft spekulativen Ausspruch hinaus, dafs „die Poesie gehaltvoller und philosophischer sei als die Geschichte“; denn in beiden Gedanken liegt Dies, dafs der wahre Inhalt, also (hinsichtlich der Nachahmung) der eigentliche Gegenstand nicht das Aeufserliche, Wirkliche, Thatsächliche als solches, sondern die Idee darin sei. Das was sein soll, nicht was blos ist, enthält die Wahrheit, und wo das Wirkliche diesem „Sollen“ nicht entspricht, d. h. soweit es aufserhalb der Idee steht, ist es auch nicht im höheren Sinne wahrhaft, sondern nichtig und eitel. Die Kunst nun, weil sie sich stets auf das Ideelle und Wahrhafte zu richten hat, darf das Wirkliche auch nur, wenn und insofern es Träger des Ideellen ist, als Gegenstand der Nachahmung wählen, aufserdem aber auch das reine Ideelle, wenn es auch nicht wirklich (geschehen) ist, aber sie mufs es so darstellen, als ob es geschehen wäre, weil es sein müfste. Dies ist die Bedeutung des „Nachahmens von Etwas was nicht ist, sondern blos sein müfste“, im aristotelischen Sinne. — Wie weit sind wir damit über die beschränkt materialistische Auffassung der Nachahmung seitens des „Idealisten“ *κατ' ἐξοχήν* Plato hinaus, wie weit erhoben zu einer reinen und wahrhaft spekulativen Erkenntnifs des Wesens der künstlerischen Gestaltung! — *

Weiter kommt es aber nun auf den besonderen Inhalt der Gegenstände der Nachahmung an. Allgemein behauptet nun Aristoteles, dafs in allen Künsten sich die Nachahmung entweder auf Gemüthszustände oder auf Handlungen zu richten habe; und dafs er hiebei[2]) nicht etwa blos an die Poesie gedacht, geht wohl am besten daraus hervor, dafs er, die nachgeahmten Handlungen in „bessere“, „schlechtere“ oder „ebensolche“ (nämlich wie die der mitlebenden Menschen)[3]) unterscheidend, das Beispiel dazu der Geschichte der Malerei entnimmt, indem er hinzufügt, dafs „Polygnotus edlere, Pauson niedrigere Gestalten zu bilden pflegte, „während Dionys nur die gewöhnliche Wirklichkeit treu nachbil-

---

[1]) *Poetik* XXV. 1: *'Επεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς, ὥσπερ ἂν ἢ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι ἀεί. ἢ γὰρ οἷα ἦ ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασὶ καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.* — [2]) Die Stelle steht *Poetik* II, 1. — [3]) So fafst auch Stahr diese Stelle. Sie läfst aber auch noch eine andere Deutung zu, nämlich die, dafs Aristoteles mit dem *τοιούτους* solche (nachgeahmte) Handlungen bezeichnen will, welche, im Gegensatz zu der Idealisirung der ersten und der Karrikirung der zweiten Art, nur die treue Portraitirung bezwecken. Denn das *καθ' ἡμᾶς* kann sowohl „Menschen, die unserer Gegenwart angehören“, bezeichnen als auch „Menschen unsrer Art“, d. h. wie sie wirklich sind. Das von Aristoteles angeführte Beispiel spricht vielleicht eher für diese als für die obige Auffassung.

„dete“. Ebenso bezeichnet er an anderen Stellen nicht nur die **Musik** als Nachahmung von Gemüthsstimmungen, sondern auch die **Tanzkunst** von solchen und der Empfindung entstammenden Handlungen[1]). — Damit aber, sofern nämlich alle nachahmenden Künste sich mehr oder weniger (die Musik z. B. nur auf Stimmungen, nicht auf Handlungen) auf **denselben ideellen Inhalt** beziehen, um ihn zu gestalten, ist das eigentliche Unterscheidungsmerkmal der Künste oder ihr Eintheilungsprincip in ein anderes Moment zu verlegen, nämlich in den durch die Mittel des Nachahmens unterschiedenen **Modus des Nachahmens**.

δ) Die **Mittel** des Nachahmens sind nun doppelter Art, nämlich nach der Seite des künstlerisch schaffenden Subjekts die **Phantasie**, nach der Seite des künstlerisch zu gestaltenden Objekts die **stoffliche Erscheinung** der Darstellung, d. h. entweder **Körperform**, oder **Farbe**, oder **Ton**, oder **artikulirter Laut**. Sofern nun die Phantasie ebenfalls wieder eine einfache, wenn auch sich in sich besondernde Thätigkeit des Geistes ist, drückt sich der letzte wirkliche Eintheilungsgrund schliefslich in dem Unterschied jener **materiellen** Mittel aus; und daher kommt es, dafs **Aristoteles** zunächst diese in Betracht zieht. Er sagt darüber[2]), dafs einige (nachahmenden Darstellungen) durch die **Farbe**, andere durch die **Körperform** abbildend nachahmen, wodurch also „Malerei“ und „Plastik“ bestimmt werden; ebenso seien die menschliche **Stimme**, der **Rythmus** und die **Harmonie** Nachahmungsmittel der „Musik“ der **Rythmus** allein das des „Tanzes“, das **Wort**, und zwar sowohl das metrische wie das nicht metrische, daneben der **Rythmus** und die **Melodie**, die Mittel der „Poesie“ [3]), wobei er sehr richtig darauf aufmerksam macht, dafs das Versmaafs allein noch nicht das Gedicht mache, sondern allein der dichterische Inhalt, sonst wären

---

[1]) *Poetik* I, 5: *καὶ γὰρ οὗτοι* (die Tänzer nämlich) *διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν* (durch den Ausdruck ihrer Körperbewegungen) *μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις*. Die *ἤθη* und *πράξεις* sind hier als innerliche Stimmungen und äufserliche Handlungen zu unterscheiden. Dafs Aristoteles die letzteren neben den ersteren ausdrücklich erwähnt, beweist, dafs er überall, auch in dem Drama, einen Werth auf die Anschaulichkeit legt, weshalb er denn auch die Aufführung der Tragödie als ein wesentliches Moment ihrer künstlerischen Wirkung betrachtet. —

[2]) *Poetik* I, 4: *ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες ... ἕτεροι διὰ τῆς φωνῆς ... ἅπασαι* (sc. *τέχναι*) *μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ*, und zwar entweder in Verbindung mit einander oder, setzt er hinzu, wie bei der Tanzkunst durch den Rythmus allein. Der Umstand, dafs er bei letzterer Kunst das Mittel *τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν* nennt, beweist, dafs die obige Uebersetzung der *σχήματα* durch „Körperformen“, womit also die Plastik gemeint ist, richtig ist. Stahr übersetzt dagegen „Zeichnung“, Aristoteles aber bezeichnet mit dem Ausdruck *σχηματιζόμενοι ῥυθμοί* die Tanzkunst gleichsam als eine bewegte Plastik. — [3]) *Poet.* I, 10.

Homer und Empodokles, (der eine Naturgeschichte in Hexametern schrieb) in gleicher Weise Dichter zu nennen.

Mit diesen Bemerkungen sind wir nun bereits zur Erörterung des dritten Punktes gekommen, der für die Kritik der ästhetischen Ansichten des Aristoteles von Wichtigkeit ist, nämlich zur Gliederung der Künste gegeneinander hinsichtlich ihres besondern Inhalts. Zuvor aber haben wir die oben erwähnte subjektive Seite der künstlerischen Thätigkeit, welche die eigentliche Quelle des künstlerischen Schaffens ist, in's Auge zu fassen, nämlich die Phantasie. Es mag daher hier nur in Betreff der Kritik des Princips der objektiven „Nachahmung" Zweierlei bemerkt werden; einmal, dafs die Momente des „Rythmus", der „Harmonie" u. s. f., denen der „Stimme" u. s. f. nicht koordinirt und eigentlich überhaupt nicht mehr als Mittel (d. h. als Werkzeug, wie die Stimme, sondern als besondere Modalitäten der Stimme oder der Körperform) gefafst sind; sodann dafs Aristoteles, sofern er an dem Princip der Nachahmung, wenn auch in dem höheren Sinne der Gestaltung eines Inneren, was er „Gemüthsstimmung", „Leidenschaft" und „Handlung" nennt, für die Bestimmung der schönen Kunst ausschliefslich festhält, dadurch das Gebiet der künstlerischen Darstellung durchaus auf die menschliche Sphäre beschränkt. Hiemit schliefst er aber nicht nur einzelne Gattungen der Malerei, z. B. die Landschaftsmalerei und das Stillleben aus, sondern auch das ganze Gebiet der Architektur.[1]) Dies ist nun die Lücke in seinem System; eine Lücke, deren Grund zunächst in der zu eng begrenzten Fassung des Begriffs μίμησις zu suchen ist; hievon aber liegt der Grund wieder in dem der Antike überhaupt immanenten Mangel Dessen, was Schiller „das „Sentimentale" nennt, wenigstens hinsichtlich der Landschaftsmalerei. Es ist hier nicht der Ort[2]) darüber zu sprechen, welcher Begriff dem der μίμησις als der allgemeinere zu substituiren, oder aber wie der Umfang des Begriffs μίμησις zu erweitern sei, damit jene Lücke ausgefüllt werde, sondern hier kann diese vorläufig nur als die Grenze des

[1]) Zwar bespricht Aristoteles an verschiedenen Stellen, namentlich der *Physik*, aber auch der *Politik, Metaphysik* und *Ethik Nicom.*, die Baukunst nach den besonderen Momenten ihrer Aufgabe, fordert sogar die Berücksichtigung des Schmuckes an allen Gebäuden, aber da er die schönen Künste nur als nachahmend, die Nachahmung aber nur auf menschliche Zustände bezogen denkt, so konnte er sie nur als nützliche Kunst, d. h. als Handwerk betrachten. Wenn daher Teichmüller (Aristotelische Forschungen II. p. 128) es merkwürdig findet, dafs Aristoteles nicht das „Nachahmende" in der Baukunst fand, so ist dies nur ein Beweis, dafs der Verf. die aristotelische μίμησις nicht verstanden hat. Wir werden übrigens am Schlufs der Betrachtung der einzelnen Künste einige nähere Ansichten des Aristoteles über die Baukunst mittheilen. Siehe unten No. 100. — [2]) Dies kann nur im System selbst in genügender Weise erörtert werden. Vergl. jedoch unten No. 99.

aristotelischen Standpunktes nach dieser Seite hin überhaupt konstatirt werden; eine Grenze, die übrigens wesentlich die Grenze der antiken Anschauung überhaupt ist.

77. *c)* Die Phantasie, als die subjektive Quelle der künstlerischen Nachahmung, nimmt an dieser insofern Theil, als sie an die Idee gebunden erscheint, welche sie vor der äufserlichen künstlerischen Gestaltung innerlich gestaltet, d. h. im aristotelischen Sinne „nachahmt". Die äufserliche künstlerische Gestaltung hat also zwischen sich und der Idee ein doppeltes Medium, einmal die Phantasie, die nach der Idee das Urbild schafft, und die Wirklichkeit, welche das materielle Substrat dieses Urbildes ist. So wird die Nachahmung, im engeren Sinne der künstlerischen Gestaltung, zunächst eine Nachahmung des Phantasiebildes, welches sie in ähnlicher (nämlich ebenfalls nur beschränkter, weil mit der Einzelheit behafteter) Weise im Kunstwerk verwirklicht, wie die Natur eine Verwirklichung der Idee ist. Insofern ist also auch kein Kunstwerk „vollkommen", als stets eine Differenz gegen das Phantasiebild bleibt, oder, wie man zu sagen pflegt: der Künstler erreicht sein Ideal nie völlig. Andererseits bleibt aber doch das Phantasiebild gegen das Kunstwerk eine Abstraction, denn nur durch die äufserliche Gestaltung und in ihr vermag das Phantasiebild sich bis in alle konkreten Einzelheiten hinein zu verwirklichen: das konkrete Ideal entsteht also strenggenommen erst aus dem sich vollendenden Kunstwerk selbst durch Negation der in demselben durch die Einzelheit gesetzten Beschränktheit und Unvollkommenheit. Dies ist kurz das Verhältnifs der Phantasie als schöpferischer Thätigkeit zur äufserlichen Gestaltung und zum Produkt derselben, dem Kunstwerk.

78. Aristoteles bedient sich manchmal zur Bezeichnung des Wesens der Phantasie des Ausdrucks, sie sei „ein dichterischer Wahnsinn". Wir haben oben diesen Ausdruck „Wahnsinn" (*μανία*) schon bei Plato gefunden[1]), aber freilich als abstraktes Schauen des absoluten Schönen im leeren Jenseits; und wenn Aristoteles denselben oder ähnliche Ausdrücke braucht, so thut er dies nicht etwa, um Plato beizustimmen, sondern — gerade wie bei der *μίμησις* — um gegen solche verhimmelnde Phantastik in schärfste Opposition zu treten; der Art, dafs er sogar ironischer Weise diesen dichterischen Wahnsinn als pathologisches Phänomen in ganz physiologischer Weise zu erklären unternimmt. Zunächst aber bestimmt

[1]) S. oben No. 85.

er die Phantasie nach ihrer positiven Seite als eine Naturanlage, welche in der angebornen Gabe bestehe, sich lebhaft Alles im Innern gleichsam als Bild vor den inneren Blick zu stellen [1]). Er spricht dies zwar nach seiner Gewohnheit nur in Form einer praktischen Regel für die tragischen Dichter aus, aber aus dem Weiteren geht hervor, daſs er es doch ganz allgemein als Begriff faſst. „Er müsse" — sagt er — „sich Alles bis in's Einzelnste so lebhaft vorstellen, „als sei er bei dem Vorgange selbst gegenwärtig gewesen und habe „es mit eigenen Augen gesehen. Denn nur so könne er das jedes„mal Passende finden". Hier nimmt also Aristoteles die Phantasie vorläufig in ihrer niedrigsten Form als Einbildungskraft.

Weiter aber unterscheidet er dann die Form dieser Thätigkeit nach zwei besonderen Momenten, die er zwar mit einem „Entweder „— Oder" einander gegenüberstellt, jedoch so, daſs es nicht zweifelhaft ist, sie seien seiner Ansicht nach nur abwechselnd in Thätigkeit, ohne einander nothwendig auszuschlieſsen. Jenes „lebhafte „Vorstellen", setzt er hinzu, „werde einmal durch ein lebhaftes „Temperament möglich, welches den Dichter befähige, sich selber „in den zu schildernden leidenschaftlichen Zustand zu versetzen, also, „wenn er einen Zornigen darstellen wolle, selber in sich eine zorn„nige Aufregung hervorzurufen; oder aber durch natürliches „Genie. Dieses könne sich (ohne Aufregung) mit Leichtigkeit in „alle möglichen Zustände versetzen, während jenes leicht in Ekstase [2])" gerathe. Der Gegensatz zwischen dem εὐφυής (dem natürlichen Genie) und dem μανικός (dem Begeisterten), worin dem Ersten die „Euplastik", d. h. die freie besonnene Gestaltung nach dem ideellen Vorbilde, dem Andern die „Ekstase" zugeschrieben wird, ist nun aber, wie bemerkt, nicht so zu fassen, als wolle Aristoteles damit zwei einander ausschlieſsende Arten von Dichtern oder auch Fähigkeiten bezeichnen, sondern er will nur andeuten, daſs in verschiedenen Momenten bei demselben Dichter, oder bei verschiedenen Dichtern überhaupt die eine oder andere Fähigkeit vorwalte [3]). Das Erstere ist bei dem Genie der Fall, welches also damit als diejenige Kraft bezeichnet wird, welche Klarheit des Gestaltens mit Wärme der Begeisterung verbindet; das Zweite bei der leidenschaftlichen Erregbarkeit des Temperaments, welche aber auch der Besonnenheit

---

[1]) *Poetik* Cap. 17 im Anfange. — [2]) *Poetik* 17, 2: *δι' ὃ εὐφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ. τούτων γὰρ οἱ μεν εὔπλαστοι, οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν.*

[3]) Dies geht, wie schon Müller (II, 26) richtig bemerkt, auch daraus hervor, daſs er an einer andern Stelle die Poesie überhaupt etwas Göttliches (*ἔνθεόν τι γὰρ ἡ πόιησις Rhetor.*, III, 7 am Schluſs) nennt, weshalb sie immer die Sprache der Begeisterung rede.

nicht gänzlich entbehren dürfe[1]). Zwar kennt er auch eine „Ekstase“ in unserm heutigen Sinn, womit wir diesen Ausdruck z. B. auf die Verzückungen des religiösen Fanatismus anwenden, also eine Art geistiger Trunkenheit, die er den weissagenden Sibyllen und Bakiden zuschreibt. Aber in Hinsicht der dichterischen Begeisterung wendet er ihn in dieser Bedeutung nur einmal an, nämlich bei Erwähnung des unbedeutenden Dichters Marakos von Sicilien, indem er von ihm behauptet, er hätte besser gedichtet, wenn er in Ekstase gewesen wäre[2]). Diese Art der Verzückung ist denn nahe daran, in Verblendung und Geistesverirrung überzugehen, in welcher die Bilder der Phantasie als Wirklichkeiten angesehen und behandelt werden. Als Beispiele solcher Art Ekstase führt Aristoteles den Wahnsinn des Herkules und des Ajax an, in welchem ersterer seine eigenen Kinder mordet, indem er sie für die des Eurystheus hält, der zweite Schaafe statt der vermeinten Atriden abschlachtet. In dieselbe Kategorie stellt er endlich das lebhafte Träumen[3]). — Aber diese extremen Formen der Ekstase sind ihm durchaus pathologische Erscheinungen, deren Grund er in einer krankhaften Ueberreizung des Geistes aus körperlichen Ursachen findet. Diese untersucht er daher ganz physiologisch, indem er zunächst den Unterschied macht, dafs solche krankhafte Stimmung entweder in einer Naturanlage begründet sei, wie bei den weissagenden Sibyllen und Bakiden[4]), oder nur als ein vorübergehender Zustand wirke, der durch die schädliche Nahrung des Körpers verursacht werde.

Es ist oben die Vermuthung ausgesprochen, dafs dieser physiologischen Untersuchung über die Krankheitsursachen der Ekstase eine Ironie zu Grunde liege; zwar nicht in dem Sinne, als ob Aristoteles an solche Ursachen gar nicht im Ernst glaube, sondern in dem einer praktischen Anwendung dieser Theorie. Denn wenn er z. B. die Behauptung aufstellt, alle grofsen Männer seien immer etwas „Melancholiker“, sowohl die grofsen Philosophen wie die grofsen Staatsmänner, Dichter und Künstler, ja bei einigen zeigten sich bedenkliche Symptome der schwarzen Galle, und dann als Beispiele, neben dem oben angeführten des Herkules, noch den Empedokles,

[1]) Vergl. über die *εὐφυΐα* die treffliche Auseinandersetzung bei Müller (II, S. 364 ff), wo aus zahlreichen andern Stellen bei Aristoteles der Begriff ziemlich klar wird. Klarheit des Vorstellens und Leichtigkeit des Gestaltens bilden dabei die wesentlichsten Momente. Auch Stahr (*Uebersetzung der Poetik* S. 148) fafst den Begriff mit grofser Schärfe und ganz in obigem Sinne auf.

[2]) *Problem* 30, 1. — [3]) *Ueber die Träume* I, 1, 5, vergl. II, 2, 15. — [4]) *Problem*. 30, 1, 1, wo er diese Zustände geradezu *νοσήματα μαντικὰ ἢ ἐνθουσιαστικά* nennt, wie man ja auch von einem religiösen Wahnsinn, Liebeswahnsinn, Säuferwahnsinn als Krankheiten spricht.

den Plato und den Sokrates nennt, so ist es schwer, hierin keine Satyre auf die phantastische Ekstase des platonischen Idealismus und namentlich auf seine $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha$ zu finden, die dieser als die höchste Vernunft der das absolute Schöne schauenden Seele betrachtet. Eine weitere Bestätigung für diese Ironie möchte darin zu erkennen sein, dafs er die Aeufserung macht, die schwarze Galle, wo sie nicht aus verdorbenem Magen stamme, sondern Naturanlage sei, könne nur entweder übermäfsig erkältet oder übermäfsig erwärmt sein. Wäre sie das Letztere, wie bei gewissen Dichtern und Philosophen, dann mache sie zum Wahnsinn geneigt, aber auch gewandten Geistes, liebessehnsüchtig und zuweilen auch geschwätzig. Endlich unterscheidet er noch die Symptone dieser Krankheit der übermäfsig erwärmten schwarzen Galle nach dem örtlichen Sitz derselben, indem er bemerkt, dafs dieser „entweder die Stätte des Denkens, also der Kopf, sei, oder mehr in die „Mitte des Körpers falle. Im ersten Fall erzeugen sich Zufälle des „Wahnsinns wie bei den Sibyllen und Bakiden und bei allen Gott„begeisterten, im andern aber wären die davon Betroffenen zwar „Melancholiker, aber doch im Allgemeinen verständiger und weniger seltsam, im Uebrigen jedoch vor Andern in vielen Dingen ausgezeichnet, theils in Bezug auf allgemeine Bildung theils auch in der Verwaltung des Staats. — Mit diesem letzten satyrischen Hiebe gegen die platonische Staatsweisheit, wie sie in dem „Idealstaat“ entwickelt ist, schliefst dann Aristoteles seine physiologische Untersuchung über die „Ekstase“ ab, welche wir in diesem ihren Gegensatz gegen die „Besonnenheit des Gestaltens“, als das zweite Moment des Genies, die abstrakte Begeisterung nennen können. —

79. Sofern nun aber die Ekstase in konkreter Verbindung mit der Besonnenheit des Gestaltens steht, d. h. im aristotelischen Sinne: wenn das euplastische Moment der natürlichen Begabung des Gestaltens ($\varepsilon\grave{\upsilon}\varphi\upsilon\acute{\iota}\alpha$) zusammen mit dem ekstatischen des leidenschaftlichen Temperaments den Inhalt des Genies ausmacht, dann nimmt die Ekstase die durch die Besonnenheit geregelte Form der schöpferischen Phantasie an; und es unterliegt keinem Zweifel, dafs er diese als die wahrhaft dichterische Zeugungskraft betrachtet.

Ein Beweis dafür, dafs dies die wirkliche Ansicht des Aristoteles sei, liegt zunächst darin, dafs er die Phantasie an einer andern Stelle[1]) eine „sinnliche Wahrnehmung ohne Stoff“ nennt.

---

[1]) *De anima* III, 8 cf. *Ueber die Träume* I am Schlusse.

Dieser Ausdruck scheint dem ersten Anblick nach einen Widerspruch zu enthalten, sofern die Wahrnehmung eben als sinnliche sich doch auf ein reales Objekt zu richten hat, was ihren Inhalt bildet. Allein die Realität kann auch eine blos vorgestellte sein: und in der That meint hier Aristoteles nicht eigentlich die Wahrnehmung im engeren Sinne, sondern die Vorstellung sinnlich wahrnehmbarer Objekte. Dann aber liegt in seinen Worten die in dieser prägnanten Fassung bewundernswürdig ausgedrückte Wahrheit, dafs die Phantasie das rein innerlich Erschaute nicht als Gedanke, sondern in Formen gestalte, welche denen der Wirklichkeit konform sind[1]: — Dies aber ist eben das gestaltende Wesen der künstlerischen Phantasie im strengsten Sinne[2]). Durch die Zusammenstellung von Sinnlichkeit und Stofflosigkeit unterscheidet er also die Thätigkeit der Phantasie einerseits vom sinnlichen Anschauen, andrerseits vom Denken, als dem reinen, gar nicht an sinnliche Formen gebundenen Erkennen. Von dieser Definition macht nun Aristoteles — und dies bestätigt die obige Auffassung — eine praktische Anwendung auf einzelne Künste, und zwar nicht blos auf die Poesie, sondern auch auf die Musik. Hier stellt er nämlich[3]) bei Eintheilung der Tonweisen denselben Unterschied der Besonnenheit und der Ekstase auf, indem er die abstrakt enthusiastischen Weisen, gleichsam als musikalischen Schwulst, den energischen, thatkräftigen (*praktischen*, wie er sie nennt) streng entgegensetzt. — Wie nun freilich die Phantasie, als diese besonnene und zugleich begeisterungsfähige Gestaltungskraft des Künstlers, sich individualisire, oder: wie die Phantasie des Dichters sich von der des Musikers, und die beiden von denen der bildenden Künstler unterscheide: darüber spricht sich Aristoteles nicht aus, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er keine allgemeine Aesthetik, sondern nur eine „Poetik" geschrieben hat, seine Absicht also zunächst immer doch auf den Dichter und dessen besondere Thätigkeit gerichtet war. Zugleich aber war auch dies rücksichtlich des allgemeinen Werthes seiner Erörterung insofern wiederum wichtig, als ja die *ποίησις* im eigentlichen Sinne (als Schaffen) die allgemeine Grundlage aller specifisch künstlerischen Darstellung ist, oder wie wir sagen: Jeder Künstler ist (in diesem allgemeinen Sinn)

---

[1]) Dies erklärt auch, warum Aristoteles die Phantasie in Hinsicht der Bestimmtheit ihrer Wahrnehmung gegen die sinnliche Wahrnehmung als schwächer erklärt, indem er „das Phantasiebild als eine schwache sinnliche Vorstellung" bezeichnet. Die Stelle steht *Rhetor.* I, 11, 1. — [2]) Wir werden später diesen aristotelischen Gedanken einer „besonnenen Ekstase" oder einer „ekstatischen Besonnenheit", als Wesen der künstlerischen Phantasie, in Schelling's „bewufst-unbewufster Thätigkeit" wiederfinden (S. unten No. 430). — [3]) *Politik* VIII, 7.

Poet, daher auch „poetisch" in seinem Gegensatz zu „prosaisch" das innere Charaktermerkmal aller künstlerischen Produktion ist.

§. 16. C. Die Künste in ihrer Gliederung.

80. Nachdem wir somit das eine Moment des Künstlerischen, nämlich die „Gestaltung" als specifische Thätigkeit des künstlerischen Subjekts, nach seinen beiden Seiten, die Aristoteles als Nachahmung, d. h. als äufserliche Gestaltung, und als *Phantasie*, d. h. als innerliche Gestaltung, bezeichnet, betrachtet haben, bliebe noch das andere Moment des Künstlerischen, nämlich die Wirkung des Kunstwerks auf den Beschauer zu erörtern. Vorläufig ist jedoch nur zu sagen, dafs Aristoteles zwar ebenfalls das begierdelose Lustgefühl als solche Wirkung bezeichnet, aber diesen Begriff doch tiefer — wenn auch freilich zunächst im Hinblick auf die Tragödie — als „Reinigung der Leidenschaften" auffafst. Da die *κάθαρσις τῶν παθημάτων* einen wesentlichen Punkt seiner Theorie über das Drama bildet, so müssen wir zur Betrachtung derselben die Darstellung der von ihm aufgestellten Gliederung der Künste vorausschicken.

81. Dieselbe ergiebt sich im Allgemeinen bereits aus der obigen Betrachtung über die verschiedenen Arten der Nachahmung. Denn indem Aristoteles diese als Bedingung der künstlerischen Darstellung überhaupt betrachtet und in ihr zunächst Gegenstand, Mittel und Modus unterscheidet — eine Untersuchung, die, wie wir gesehen haben, sich schliefslich für die Eintheilung in der Unterscheidung der materiellen Mittel koncentrirt — müssen die Künste nach Zahl und Beschaffenheit dieser Mittel selber in Unterschiede zerfallen. In der „Rhetorik" führt er als gelegentliche Beispiele drei an: die Bildhauerkunst, die Malerei und die Dichtkunst, denen dann in der „Poetik"[2]) noch die Tanzkunst und die Musik hinzugefügt werden. Von allen diesen sagt er, „ihre gemeinsame „Eigenschaft sei die Nachahmung, und zwar die Nachahmung von „Gemüthsstimmungen oder Handlungen; verschieden seien sie hin„sichtlich der Wirkungsmittel, indem die Poesie zunächst durch „das „Wort", sodann auch aufserdem durch „Melodie" und „Ryth„mus, die Musik durch die beiden letzteren, die Tanzkunst nur „durch das letzte Moment, nämlich durch den Rythmus der körper„lichen Form, nachahmen". — Dies sind die Künste der Bewegung.

---

[1]) *Rhetor.* I, 11. — [2]) *Poetik* I im Anfange 2 und 5.

Die der Ruhe, nämlich die Malerei und Plastik, wirkten: jene durch „Farbe“, diese durch „Körperform“ (χρῶμα und σχῆμα). Die weitere Eintheilung der Künste in Kunstgattungen, welche er nur für die Künste der Bewegung durchführt, wird dann durch den Gegensatz in der besonderen Qualität der Darstellungsobjekte oder in der Form der Nachahmung bedingt, so in der Poesie die Eintheilung in *Epos*, *Lyrik* und *Drama* durch die Form der Nachahmung, der zwischen *Tragödie* und *Komödie* durch die Qualität der Objekte, von denen die der Tragödie der (ernsten) Idealwelt, die der Komödie der (heiteren) Wirklichkeit angehören; ähnlich in der Musik und Tanzkunst. *

1. **Die Poesie.** Begriff und Eintheilung.

82. Die Poesie ist diejenige Kunst und unter ihren Gattungen ist es wieder das Drama, die Tragödie, welcher Aristoteles die meiste Aufmerksamkeit zugewandt, die einzige, der er ein selbstständiges Werk gewidmet hat. Was er darüber gesagt, ist hier nach den verschiedenen Seiten, welche die Poesie der Betrachtung darbietet, auseinander zu halten und, vom Allgemeinen ausgehend, zu ordnen, und also seine Auffassung *a*) über den Begriff der Poesie, *b*) über das nachahmende Princip derselben als Eintheilungsgrund für die besondere Gattungen; *c*) über die besonderen Gesetze dieser Gattungen, wobei denn auch das poetische Kunstwerk hinsichtlich seiner Wirkung zu berücksichtigen ist, zu betrachten.

a) Was den aristotelischen Begriff der Poesie betrifft, so kann er in Form einer Definition so ausgedrückt werden, dafs die „Poesie“ vermittelst des Wortes Gemüthsstimmungen und Handlungen zur Darstellung bringe. Die Gemüthsstimmungen (ἤθη) sind nicht immer nothwendig für den Inhalt, wohl aber die Handlungen (πράξεις). Ferner ahmen zwar auch die andern Künste Gemüthsstimmungen oder Handlungen oder beides nach, aber sie thun dies nicht durch das Wort, sondern durch andere Mittel der Darstellung. — Nun scheint aber mit jener Definition die Poesie nicht genug gegen die Prosa unterschieden zu sein, denn auch von dieser könnte man sagen, dafs sie (wenn auch nicht ausschliefslich) Gemüthsstimmungen und Handlungen durch das Wort zu schildern vermag. Zu „schildern“ ja, aber nicht darzustellen, oder wie Aristoteles sagt, „nachahmen“, d. h. zur lebendigen Gestaltung bringen. Wir sehen also auch hier, wie die Form des „Nachahmens“ überall für Aristoteles das in der Kunst Bestimmende ist, d. h.

Dasjenige, was den Inhalt erst zu einem künstlerischen macht. Nicht in der äufserlichen Form, im Metrum und im Rythmus, sieht er daher das künstlerische Element der Poesie, sondern er sagt ausdrücklich, dafs es auch Poesie ohne Metrum, wie metrische Prosa gebe [1]). Sofern nun die poetische Sprache eine nachahmende ist, erregt sie ein ästhetisches Wohlgefallen [2]), nicht aber insofern sie rythmisch gestaltet ist. Die Elemente des *μέλος* und *ῥυθμός* sind ihm lediglich äufserliche Verschönerungsmittel der Sprache, welche nur für gewisse Arten der Poesie eine relative Nothwendigkeit besitzen.

Um so mehr, da in dieser äufserlichen Schmuckform das Wesen des Poetischen nicht besteht, ist das Verhältnifs in's Auge zu fassen, in welchem Aristoteles die Poesie zur Prosa überhaupt, sodann im Besondern zur Redekunst, zur Geschichtserzählung und zur Philosophie betrachtet. Der *λόγος ψιλός* oder die prosaische Wortform ist ihm, wie bemerkt, ebensowenig ein bestimmendes Element für den Begriff der Prosa, wie das Metrum für den der Poesie; daher er von der Epopoie sagt, sie könne entweder in ungebundener oder gebundener Rede (*λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις*) nachahmen [3]). Wenn er zwar die sokratischen Dialoge, obschon sie in Prosa geschrieben wären, durchaus zu den Dichtungen rechnet, so scheint hier wohl wieder eine jener ironischen Seitenwendungen erkannt werden zu müssen, mit denen Aristoteles gelegentlich Plato regalirt. Denn indem er diese Dialoge, gleich den sophronischen und xenarchischen Mimen, für Nicht-Prosa erklärt, spricht er ihnen zugleich den philosophischen Charakter ab, zu verstehen gebend, sie seien nur gleichsam poetische Schwärmereien. Im Wesentlichen beruht also nach Aristoteles die Poesie in zwei Momenten, in dem Mythos, was wir schlechthin als „Erfindung“ bezeichnen können, und in der Nachahmung. Wenn er daher, den Homer und den Empedokles einander gegenüberstellend, bemerkt [4]), dieser sei „trotz

---

[1]) *Poet.* IX. *Δῆλον εκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων* (er hat hier zunächst die Tragödie im Sinne, allein der „Mythus“ kann schlechthin als Erfindung eines ideellen Inhalts, welcher durch das Wort zu gestalten, d. h. nachzuahmen sei, aufgefafst werden) *εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν.*

[2]) *ἡδυσμένος λόγος, gewürzte Sprache,* nennt er deshalb die poetische Diction (*Poet.* VI, 2), aber nur in äufserlicher Weise, da er sie als bestehend im Rythmus, in der Harmonie und in der Melodie betrachtet, die ja doch nur für gewisse Gattungen nöthig sind. — [3]) *Poet.* I, 6. — [4]) Es ist dies eine der wenigen, aus dem verloren gegangenen Werke des Aristoteles *περὶ ποιητῶν* bei Diogenes Laert. (I, VIII, 57) erhaltenen Stellen: *῾Ομηρικὸς ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονε* (mächtig der Sprache), *μεταφορικός τε ὤν, καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτεύγμασι χρώμενος.*

„alles äufserlich Homerischen in der Sprache, trotz des Metrums, „trotz des Gebrauchs der Metaphern und anderen poetischen Schmucks, „dennoch kein Dichter, weil der Inhalt seines Werks“ (nämlich eines naturwissenschaftlichen) „keine Erfindung und seine Darstel- „lung nicht nachahmend sei“, so kann über die Ansicht des Aristoteles von dem eigentlichen Wesen der Dichtung wohl kein Zweifel weiter bestehen. Schliefst aber dadurch, dafs er den Nachdruck auf die Erfindung legt, Aristoteles gegebene Stoffe für die poetische Behandlung aus? Keineswegs; sondern er verlangt nur, dafs der Dichter den gegebenen Stoff gleichsam in sein eigenes Fleisch und Blut verwandle und aus sich heraus wieder schaffe[1]). Dazu aber sei nothwendig, dafs der Dichter nicht die blofse Wirklichkeit, sondern den nothwendigen Inhalt derselben auffasse und als solchen gestalte. Falls also der Inhalt überhaupt nur diese innere Nothwendigkeit und Allgemeinheit besäfse, brauche er gar nicht wirklich zu sein, wie z. B. Agathon's Tragödie *Die Blume;* „denn“ — fügt er[2]) hinzu — „obgleich in diesem Stücke sowohl „Thatsachen wie Namen rein erfunden seien, büfse das Werk dadurch nichts an seiner Wirkung ein“ (*εὐφραίνει*, eigentlich „erfreue“). —

Die der „Erfindung“ immanente Nothwendigkeit des ideellen Zusammenhangs führt nun Aristoteles auf ein weiteres wichtiges Moment, nämlich auf das der Einheit der Komposition[3]), welche sich zunächst als Kontinuität der Handlung überhaupt, sodann als Ebenmaafs der Theile in ihrem Verhältnifs zum Ganzen, mithin als Organismus, offenbart. Dies, sagt Aristoteles, stelle eben die Poesie über die Geschichte, da diese neben dem Wesentlichen auch Zufälliges, neben dem nothwendigen Allgemeinen auch gleichgültiges Einzelne enthalte, während die Poesie nur das ideell Berechtigte und Nothwendige darstelle[4]). Wenn der Dichter sein Werk zu solchem lebendigen Organismus gestalte, dann sei er ein wahrhafter Dichter, „selbst wenn er wirkliche Thatsachen darstellte[5]), denn es könne „ja wohl auch passiren, dafs die geschichtlichen Thatsachen

---

[1]) Und hier ist wieder an das bekannte Wort zu erinnern (*Poet.* IX, 8), dafs *die Dichtkunst gehaltvoller und philosophischer sei als die Geschichte*, weil diese nur das Einzelne, jene aber das Allgemeine darstelle. — [2]) *Poet.* IX, 7. — [3]) Vergl. oben No. 65. — [4]) Aristoteles erklärt dies in seiner nüchternen Weise des Reflectirens so: „Allgemein sei, was einem bestimmten Menschen unter bestimmten Bedingungen zu „sagen oder zu thun der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit nach angemessen sei, „Einzeln dagegen, was dieser Alcibiades wirklich (d. h. ohne Rücksicht darauf, ob es „nothwendig sei) gethan oder gelitten hat.“ (*Poet.* IX, 1.) — [5]) *Poet.* IX, 4. *κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἧττον ποιητής ἐστι. τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι, οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ᾽ ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητής ἐστι.*

„wirklich so beschaffen wären, dafs sie als nothwendig er„scheinen, und wer solche darstelle, sei denn auch wahrhafter „Dichter". Aristoteles läfst also durchblicken, dafs, wenn der Dichter seinen Stoff aus der Geschichte nimmt, er dann die Verpflichtung habe, ihn vom Zufälligen zu befreien und nur das Nothwendige zu benutzen, ja wohl auch, wo die Geschichte in dieser Beziehung eine Lücke lasse, diese aus eigner schöpferischer Machtvollkommenheit auszufüllen. So könne aber der Dichter aus drei Quellen schöpfen, aus der Wirklichkeit, der Sage und der idealen Erfindung (οἷα δεῖ εἶναι), d. h. aus Dem, was nur innere Nothwendigkeit besitze; die letztere aber sei auch für die ersten beiden Objektsarten das Bestimmende.

Hierin nun beruht hinsichtlich des Objekts der Darstellung der Unterschied der Poesie gegen die Prosa, hinsichtlich der Form beruht er in der „Nachahmung". Weder erzählen, wie die Geschichte, noch mit Gründen auf die Ueberzeugung und die Handlungsweise der Menschen einwirken, wie die Beredsamkeit, noch das Wesen der Dinge erörtern und zur Erkenntnifs bringen, wie die Philosophie: sondern „nachahmen", d. h. eine lebendige, aber ideelle Wirklichkeit gestalten: dies sei Aufgabe der Poesie. Die poetische Erfindung somit, als Gestaltung eines ideell wirklichen Vorbildes, ist, ganz abgesehen von der äufserlichen Gestaltung, von der Aus- und Aufführung (im Drama), der eigentliche Kern der Dichtung. Die Poesie stellt also Aristoteles, sofern auch sie das Allgemeine und Wahrhafte, das Nothwendige und Wesentliche zum Inhalt hat, unmittelbar neben die Philosophie, welche als Wissenschaft auch nur um ihrer selbst, nicht ihrer Folgen wegen zu erstreben ist[1]), also dieselbe Freiheit und Reinheit besitzt wie die Kunst; nur dafs die Philosophie das Allgemeine als Begriff, die Kunst in Form sinnlicher Gestalt, d. h. also „nachahmend", darstellt. Wir sehen, wie hiermit der Begriff des „Nachahmens", immer tiefer gefafst erscheint. *

83. Dies Princip der „Nachahmung" bildet nun zweitens in seiner stofflichen Besonderung weiter den Eintheilungsgrund für die verschiedenen Gattungen der Poesie. Aristoteles nennt dies die Art und Weise, wie etwas nachgeahmt werde; dies könne „dreifach sein und zwar bei gleichen Mitteln (dem Wort) „und gleichem Stoff (Erfindung); nämlich, indem man entweder, „wie Homer es thut, bald in eigner, bald in andrer Person spreche,

---

[1]) Vergl. *Metaph.* I, 2.

„oder indem der Dichter immer in eigner Person rede, oder endlich „indem er nur die dargestellten Personen reden lasse“[1]). Dafs mit der ersten Art das Epos, mit der dritten das Drama gemeint sei, bedarf keiner näheren Erläuterung. Was die zweite Art betrifft, so könnte ein Zweifel obwalten, ob damit die Lyrik gemeint sei, von der Aristoteles sonst nirgends redet[2]).

Die Lyrik hier also bei Seite lassend — wir werden später bei der Musik darauf zurückkommen — haben wir nach den besonderen Gesetzen der beiden Gattungen des Epos und des Dramas zu fragen.

a) Das Epos.

Ueber das Epos, oder wie er es nennt „Epopoie“, spricht sich Aristoteles ziemlich ausführlich aus. Aufser einigen Bemerkungen am Schlufs des fünften Kapitels der *Poetik* finden sich noch im 8., 9., 23., 24. und 27. Kapitel des Werks bis zum Schlufs eingehendere Betrachtungen darüber, namentlich hinsichtlich der Vergleichung mit der Tragödie. Zunächst bemerkt er, dafs „die epische „Dichtung darin mit der Tragödie auf demselben Grunde ruhe, dafs „sie edle Charaktere darstelle; sie unterscheide sich von ihr „durch das einfache Metrum, durch die erzählende Form „und auch durch den Umfang. Denn während die Handlung in „der Tragödie innerhalb eines Sonnenlaufs abgeschlossen werden „müsse, sei das Epos an keine bestimmte Zeit gebunden... Was „aber die Bestandtheile betreffe, so seien sie dieselben wie in der „Tragödie, nur dafs diese noch andere, ihr eigenthümliche besitze“[3]).

---

[1]) *Poetik* III, 1. — [2]) Die obige Fassung des *ἢ ὡς τὸν αὐτὸν, καὶ μὴ μεταβάλλοντα* durch: „indem der Dichter immer in eigner Person redet“, ist strenggenommen nicht genau (Stahr übersetzt jedoch ebenfalls: „indem der Nachahmende derselbe „bleibt und seine Person nicht verändert“). Jedenfalls ist daran zu erinnern, dafs Aristoteles hiemit nicht blos die Gattung, welche wir heute mit „Lyrik“ im engeren Sinne bezeichnen, sondern Alles (mit Ausnahme der didaktischen Poesie, die er ganz ausschliefst), was nicht entweder Drama oder Epos sei, in diese Art aufgenommen wissen wollte; namentlich die Dithyramben- und Nomendichtung, sowie den Hymnus. Auffallen kann es hiebei, dafs, obgleich er im Epos das dramatische Element erkennt, nämlich wenn der epische Dichter seine Personen selbst reden läfst, er in der Tragödie umgekehrt nicht den lyrischen Charakter des Chors beachtet. Beides (das Letztere nämlich sowohl wie der Mangel einer näheren Bestimmung des Lyrischen) dürfte vielleicht darin zu suchen sein, dafs diese Arten der Dichtung in engerer Weise als das Epos und das Drama, als Nachahmungen von Handlungen, mit der Musik (s. u. No. 91) verbunden waren; und vielleicht zielt dahin die Aeufserung des Aristoteles, dafs „die Dithyramben, nachdem sie mimetisch geworden, keine Antistrophen mehr hätten. Früher sei der Dithyramb durch den Chor aufgeführt worden, jetzt aber geschehe dies durch Schauspieler, welche auf alle Weise um den öffentlichen Beifall buhlen, wogegen der Chor weniger nachahme (*Probl.* XIX, 15).

[3]) *Poetik* V, 3 bis zum Schlufs.

Später (im 23. Kap.) geht er dann näher darauf ein, indem er das Epos vor Allem von der prosaischen Erzählung dadurch unterscheidet, daſs es „seinen Stoff grade wie die Tragödie dramatisch behan-„deln müsse, so daſs es eine in sich abgeschlossene Handlung mit „Anfang, Mitte und Ende darstelle, an welches Gesetz die prosaische „Erzählung nicht gebunden sei“[1]). Für die Einheit der Handlung stellt er (im 8. Kapitel) Homer als Muster auf; rücksichtlich des Unterschiedes von der Geschichtsschreibung bemerkt er (im 9. Kap.) daſs „man Herodot's Bücher in Verse bringen könne, ohne daſs „daraus eine Dichtung entstände“.. denn „der Unterschied sei der, „daſs der Geschichtsschreiber wirklich geschehene Dinge berichtet, „der Dichter aber solche, die hätten geschehen können“. Er hat hier, wie man sieht, nicht das Epos allein, sondern auch die Tragödie im Sinne, nennt daher auch nur die „Poesie“ überhaupt ohne Unterscheidung der Gattungen. Allein grade die Beziehung auf Herodot deutet darauf hin, daſs er wenigstens das Epos ebenfalls darunter versteht.

In bestimmter und ausschlieſslicher Weise spricht er dagegen vom Epos, wie bemerkt, im 23. und 24. Kapitel. Im letzteren weist er einerseits die Verwandschaft, andrerseits die Verschiedenheit des Epos von der Tragödie nach. Die erstere zeige sich darin, daſs das Epos in dieselben Arten zerfalle, wie die Tragödie, sofern es nämlich ebenfalls von einfacherer oder von verwickelterer, ferner auch von ethischer oder von pathetischer Art sein könne[2]), endlich seien beide auch hinsichtlich der Bestandtheile gleich, mit Ausnahme der (der Tragödie allein angehörigen) Gesänge und der sichtbaren Darstellung. „Denn“ — fährt er fort — „das Epos erfordert eben-„falls *Peripatien* (Wendungen des Schicksals) und *Erkennungen*, „sowie erschütternde Leiden[3]); auch müssen die Gedanken und die „Sprache sich schön verhalten“. Indem er nun auch hier den Homer als mustergültig anführt und bemerkt, daſs die Ilias ein einfaches und pathetisches, die Odyssee dagegen, „weil sie durch-

---

[1]) *Poetik* XXIII Anfang. Er nennt das Epos hier nicht Epopoie, sondern „die erzählende metrische Nachahmung“. Die Stelle lautet: *περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν, ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μεσὸν καὶ τέλος, ἵν', ὥσπερ ζῷον ἓν ὅλον, ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίας τὰς συνήθεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἀλλ' ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα.*

[2]) Diese Unterschiede sind nämlich schon vorher von Aristoteles erläutert (Cap. X, XVIII) und werden unter bei Tragödie betrachtet werden. (Siehe No. 85.)

[3]) *καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων.* (Vgl. unten No. 86.)

„aus Erkennung" sei, ein verwickeltes und ethisches Epos sei, so scheint er damit, wenn wir diesen Unterschied modern auffassen dürfen, ein heroisches und ein romantisches Epos unterscheiden zu wollen[1]). Die Verwickelungen, deren Lösung durch die „Erkennungen" bewirkt wird, verleihen dieser Art Epos jene Spannung, welche ihm, im Verein mit dem im Allgemeinen genremäſsig-malerischen Charakter der Scenirung und dem Empfindungsgemäſsen der inneren Handlung (Ethischen) — im Gegensatz zu dem plastischen und objektiven des heroischen Epos — ein gewisses romantisches Gepräge verleiht. Diesen Unterschied bezeichnet Aristoteles sehr charakteristisch durch den Gegensatz von „ethisch" und „pathetisch".

Er geht nach dieser Andeutung der Verwandtschaft des Epos und der Tragödie auf den Unterschied zwischen ihnen über, welchen er (abgesehen von dem fundamentalen, daſs die Tragödie die Handelnden selber reden und handeln läſst, während im Epos dies von ihnen nur erzählt wird) in der Länge der Darstellung und im Metrum findet. Das Epos könne unbestimmt lang sein, vorausgesetzt, daſs man die Einheit der Gesammthandlung zu überschauen vermöge; denn es sei nicht auf eine Handlung in derselben Zeit beschränkt, wie die Tragödie, sondern könne mehre gleichzeitig geschehene schildern, wodurch der Umfang, da sie nacheinander erzählt werden müſsten, bedeutend vergröſsert werde. Das heroische Metrum aber sei deshalb das angemessenste für das Epos, weil es am meisten würdevolle Kontinuität besitze, während z. B. das jambische und tetramische Metrum einen zu bewegten Charakter haben[2]). — Weiter kommt er dann auf die Bemerkung zurück, daſs das Epos auch den Dichter selber redend einführen könne; dies müsse aber möglichst wenig geschehen, denn in solchem Falle sei er nicht „nachahmend". Auch in dieser Beziehung sei Homer das Muster, denn nach wenigen einleitenden Worten lasse er sofort die bestimmten Charaktere selbst auftreten, und zwar nicht indem er sie als solche schildre, sondern dadurch, daſs sie sich selbst als Charaktere darstellen. — Das sind wichtige und von tiefem Verständniſs zeugende Worte.

Schlieſslich, nachdem er dann noch über die verschiedene Be-

---

[1]) Stahr führt in seiner Uebersetzung bei dieser Stelle einen Ausspruch Jean Pauls an, nämlich daſs „die Odyssee der antike Urroman" sei. Aber weder in dem citirten §. 66 der *Vorschule der Aesthetik* noch überhaupt in dem ganzen Abschnitt (§. 59—69) habe ich diese Worte finden können. — [2]) In der *Rhetorik* (III, 8) bezeichnet er den Jambus als die natürliche Redeweise des Volks, der Trochäus dagegen sei hüpfender Art.

handlung Dessen, was Staunen erregt, in dem Epos und der Tragödie, gehandelt und angedeutet, dafs, weil die Handlungen der letzteren vor den Augen des Zuschauers vorgehe, die Grenze des Unerklärlichen und Unvorstellbaren hier enger zu ziehen sei als im Epos, kommt er dann im 27. Kapltel auf die Abschätzung des allgemeinen dichterischen Werthes der beiden Gattungen; eine Frage, die er dahin beantwortet, dafs die Tragödie höher stehe: einmal deshalb, weil sie aufser allen Elementen des Epos noch andere ihr eigenthümliche besitze, namentlich die Unmittelbarkeit der sinnlichen Erscheinung, sodann auch deshalb, weil sie mehr Einheit habe; sofern das Epos bei nur einheitlicher Fabel, wenn kurz, entweder kahl wie ein Rattenschwanz, oder, wenn zu lang, wäfsrig werde, also mehre Fabeln mit einander verbinden müsse, wodurch die Einheit beiinträchtigt werde.

b) Das Drama. Begriff und Eintheilung.

85. Das Drama, worunter wir nur *Tragödie* und *Komödie* zu fassen haben, da die Alten das zwischen beiden stehende Drama im engern Sinne, d. h. das ernste Schauspiel ohne tragischen Ausgang, nicht kannten, behandelt nun Aristoteles, und zwar von den beiden Arten besonders die Tragödie, sehr gründlich, sowohl als Produkt des Künstlers, wie als Werk an sich, wie endlich hinsichtlich seiner Wirkung.

Was zunächst die Bestimmung des allgemeinen Begriffs des Dramas betrifft, so ist er kurz dahin zu fassen, dafs es, im Gegensatz zum Epos eines Darstellung von Handlungen und Gemüthsstimmungen durch die Nachahmung der Handelnden selbst sei, und, als Ganzes Anfang, Mitte und Ende umfassend, die Gesammthandlung innerhalb eines Sonnenumlaufs sich entwickeln lasse und abschliefse. Hiebei ist noch besonders hervorzuheben, dafs Aristoteles die dramatische Aufführung als wesentliches Erfordernifs für die vollständige Wirkung des Dramas als Kunstwerks betrachtet und dies ausdrücklich dadurch kurz motivirt, dafs die nachahmende Darstellung die Handelnden in unmittelbarer Gegenwärtigkeit und Wirklichkeit zu gestalten habe. Am Ende des VI. Cap. beschränkt er dies jedoch wieder. Dies ist das Gemeinsame von Tragödie und Komödie. Ihren Unterschied aber gründet Aristoteles zunächst auf den Gegensatz der Idealität und Realität der Charaktere, welche nachzuahmen seien. Die erstere Art nennt er die „tüchtigere“, die zweite die „nichtsnützigere“, und er meint dies offenbar nicht etwa in dem (modernen) sittlichen Sinn,

sondern ethisch [1]). Genauer entsprechen würden dem aristotelischen Begriff daher die Ausdrücke „erhaben“ und „gewöhnlich“ (letzter im schlimmen Sinne), so daſs also die Tragödie erhabene, die Komödie gewöhnliche oder gemeine Charaktere darzustellen habe. An diesem Gegensatz nehmen nun auch die andere Arten der Dichtkunst Theil, so daſs auf der einen Seite neben der Tragödie auch das Epos und der Dithyramb, sowie Hymnien und Enkomien, auf der andern neben der Komödie das Spottgedicht, die „Jambus“ genannte Satyre, und der Nomos oder die Parodie stehen. Nun erwähnt er allerdings einer Mittelgattung von Charakteren [2]), d. h. solcher, die weder durch hervorragende treffliche Eigenschaften unsre Sympathie, noch durch entschieden schlimme unsere Verachtung hervorrufen, sondern eben als „Mittelgut“ gleichgültig sind; dies Mittelgut aber schlieſst er eben zugleich als unpoetisch vom Gebiet der künstlerischen Darstellbarkeit dadurch aus, daſs er es überhaupt gar nicht wieder erwähnt; denn wie Kleophon, den er als Repräsentant des philisterhaften Realismus citirt, gewesen sei, wissen wir nicht. Wir haben es hier also nur mit dem einfachen Gegensatz des Erhabenen und Gemeinen zu thun, der dann im Sinne der künstlerischen Gestaltung zum Gegensatz des „Tragischen“ und „Komischen“ wird. Hierin aber liegt weiter schon der Anstoſs zu näherer Bestimmung sowohl derjenigen Erhabenheit, welche tragisch, als derjenigen Gemeinheit, welche komisch wirkt. Denn wie nicht alles Erhabene tragisch, so ist auch nicht alles Gemeine komisch. In diesem allgemeinen Gegensatz also und seiner näheren Bestimmung wurzelt die aristotelische Feststellung der beiden Dichtungsarten ihrem Begriff nach, d. h. nach Inhalt und Form.

α) *Die Tragödie.*

Ihre wesentlichen Begriffsbestimmungen. Die Katharsis.

86. Die Tragödie also ist ein solches Drama, welches erhabene Charaktere darstellt; tragisch erscheinen sie aber dadurch,

---

[1]) Vergl. oben No. 76 am Schluſs zu der Stelle *Poetik* II im Anfang. — [2]) Er nennt sie deshalb auch hier nicht *ἀγαθοί* und *κακοί*, sondern *σπουδαῖοι* und *φαῦλοι*, und wenn er gleich darauf von *ἀρετή* und *κακία* spricht, so ist nicht zu vergessen, daſs *ἀρετή* (wie *virtus* von *vir*) die männliche Tüchtigkeit und nicht etwa unsere christliche „Tugend“ bedeutet, *κακία* aber die einfache Negation derselben. Später, nachdem der Begriff einmal festgestellt, braucht er denn auch „gut“ and „schlecht“, aber im Komparativ *βελτίονες* und *χαῖροι*, nämlich *τῶν νῦν* (als der groſse Haufe der Mitlebenden). Daſs übrigens Aristoteles bei dieser Unterscheidung nicht blos Epos und Drama im Auge habe, wie St. Hilaire, unter Zustimmung Stahr's, bemerkt, geht ja schon aus der Vergleichung mit der Malerei, sowie aus der gleich darauf folgenden Beziehung auf Musik und Tanz hervor.

dafs ihre Handlungen, welche das Produkt ihres Charakters und ihrer Reflexion sind, sie mit der Wirklichkeit in Widerspruch bringen, wodurch sie in Unglück gerathen und leiden und durch dieses Leiden unsere Furcht und unser Mitleid erregen. Diese Wirkung der Tragödie ist zugleich ihr Zweck; denn indem sie auf solche Weise (ästhetisch) unsere Theilnahme hervorruft, bewirkt sie durch die damit verbundene Reinigung der Leidenschaften eine ideale Befriedigung. — In dieser kurzen Fassung möchten so ziemlich alle Elemente des aristotelischen Begriffs der Tragödie und ihrer Wirkung enthalten sein.

Sehen wir nun zu, wie er sie entwickelt[1]). Die Handlung der Tragödie betrachtet er zunächst nach zwei Seiten, nämlich nach der des Handelnden, in Hinsicht seiner Qualität, und des Handelns, hinsichtlich des stofflichen Inhalts. In der Qualität unterscheidet er wieder zwei Momente als Grundursachen der Handlungen, nämlich Charakter (*ἦθος*) und Ueberlegung (*διάνοια*), aus deren Wechselverhältnifs es sich ergiebt, ob die Handlung ihren Zweck erreicht oder verfehlt. Näher definirt er dann den „Charakter" und die „Ueberlegung" dahin, dafs ersterer Das ist, was unser Urtheil über den ethischen Werth des Handelnden bestimmt, die zweite Das, was die Handelnden mittelst des Worts als Grund ihres Handelns angeben. Die andere Seite, das Handeln seinem stofflichen Inhalt nach, betrifft den objektiven Verlauf der Ergebnisse oder die „Fabel". Die Komposition derselben sei nun das Wichtigste überhaupt, denn nur davon hinge, in Beziehung auf Charakter und Ueberlegung der Handelnden, die tragische Entwicklung der Handlung selbst ab. Aristoteles legt auf die Komposition der Fabel einen solchen Werth, dafs er geradezu sagt, die Tragödie könne am Ende Ethos entbehren, aber keine objektive Handlung; denn wenn ein Dichter auch noch so viel ethische Phrasen und geistreiche Gedanken auftische, so bleibe dies Alles ohne richtige Verknüpfung der Handlung wirkungslos. Im Gegentheil, je sparsamer mit dem Ethos umgegangen werde und je reicher die Handlung sich gestalte, desto bedeutender sei die Wirkung: goldene Worte, die man manchem modernen tragischen Dichter in's Gedächtnifs rufen möchte. Auch macht Aristoteles dabei die sehr richtige Bemerkung, dafs die Anfänger im Dichten viel leichter mit der Phrase und mit Stimmungen umzuspringen wüfsten als mit der richtigen Verknüpfung der

---

[1]) Die Definition, welche Aristoteles im Anfang des sechsten Kapitels der *Poetik* von der Tragödie giebt, umfafst den allgemeinen Begriff des Dramas mit, welcher — da er schon oben angegeben wurde — hier übergangen werden konnte.

Thatsachen[1]). Das was die Fabel giebt, nämlich — und hiemit bestimmt er die beiden Momente der Verknüpfung der Thatsachen — die Schicksalswendungen und die Erkennungen, sei grade das tragisch Wirksamste.

Ehe er zur näheren Bestimmung dieser beiden substanziellen Momente übergeht, schickt er (7. und 8. Kap.) eine Erklärung Dessen voraus, worin die „Verknüpfung der Thatsachen" in formaler Beziehung bestehe, indem er die Begriffe des „Anfangs", der „Mitte" und des „Endes" als nothwendige Theile des Ganzen, d. h. der Komposition als organischer Einheit, erläutert. Da diese Bestimmungen bereits oben in dem Abschnitt über die „formale Schönheit" behandelt sind[2]), so können wir darauf verweisen; ebenso in Betreff des Unterschiedes zwischen bloſser Wirklichkeit und ideeller Nothwendigkeit, welche letztere er für die Kunst überhaupt in Anspruch nimmt, auf den betreffenden Abschnitt über das Wesen des „Künstlerischen"[3]), um sogleich die nähere Bestimmung der „Fabel" je nach ihrer gröſseren oder geringeren dramatischen Verwerthbarkeit zu betrachten. In dieser Hinsicht theilt er sie ein in einfache und verwickelte, indem er zur ersteren Art diejenigen rechnet, „welche ohne *Schicksalswendungen* oder *Erkennungen* einen ununterbrochenen Verlauf nehmen"; zur zweiten „die, in welchen der „Gang der Handlung entweder durch *Schicksalswendungen* oder durch „*Erkennungen* oder durch beide unterbrochen wird. Aber", setzt er hinzu, „diese müſsten, als nothwendig begründet, aus der Komposition selbst hervorgehen und dadurch wahrscheinlich werden"[4]).

Die Schicksalswendung (περιπέτεια, Umschlag, Glückswechsel) definirt er als „die Veränderung des objektiven Ganges der „Begebenheiten in der Art, daſs plötzlich — aber aus Gründen „innerer Nothwendigkeit — das Glück in Unglück oder das Unglück „in Glück sich verkehrt". Erkennung (ἀναγνώρισις) dagegen sei „eine im Subjekt hinsichtlich seines Wissens der Dinge vor sich „gehende Veränderung, welche Freundschaft oder Feindschaft zwi-„schen den handelnden Personen zur Folge habe. Am schönsten „entwickele sich aber die tragische Handlung, wenn Schicksalswen-„dungen und Erkennungen zusammen eintreten, wie dies z. B. im

---

[1]) Wie klar Aristoteles über Inhalt und Form auch in Hinsicht der bildenden Künste dachte, geht aus der Parallele dieser Worte mit der Malerei hervor, indem er sagt: „wie wenn Einer in der Malerei die schönsten Farben planlos aufträge, so würde er doch nicht dieselbe wohlgefällige Wirkung hervorbringen, als durch einen einfachen Kreideumriſs, der das Wesentliche des Bildes in seiner Einheit darstellt".

[2]) Siehe oben No. 64 u. 65. — [3]) Siehe oben No. 72 u. 76, γ, sowie 82. — [4]) *Poet.* X.

„Oedipus" (des Sophokles) stattfindet. Die Erkennungen können sich „nun entweder auf Personen oder auf Dinge beziehen, entweder noth„wendig oder zufällig sein. Die ersteren (zwischen Personen) können „entweder beiderseitig oder einseitig stattfinden, z. B. wie die Iphy„genie von Orest in Folge eines Briefes erkannt wurde, während es „für ihn in Hinsicht jener einer andern Erkennung bedurfte. Solche „persönlichen Erkennungen stehen mit der Fabel und Handlung am „innigsten in Verbindung. Zweitens aber kann sich das Erkennen „allerdings auch auf leblose oder überhaupt zufällige Dinge beziehen, „z. B. ob irgend Jemand etwas gesagt oder gethan hat, aber die „erstgenannte Art ist rücksichtlich der dramatischen Motivirung vor„zuziehen. Solche Erkennungen und Schicksalswendungen erregen „entweder **Mitleid** oder **Furcht**: und derartige Handlungen sind „es, welche die Tragödie nachzuahmen hat, weil durch sie das „In-Glück-, oder In-Unglück-Gerathen motivirt wird." Zu diesen beiden Momenten der „Schicksalswendung" und der „Erkennung" kommt nun noch ein drittes hinzu, „das wirkliche **Leiden** (πάϑος), „welches in einer zerstörenden oder schmerzbereitenden Handlung „beruht, wie z. B. Tödtungen, Verwundungen und dergleichen". *

Hierauf (im 12 Cap.) geht Aristoteles auf eine kritische Darstellung der griechischen Tragödie nach ihren Bestandtheilen ein, die er als „Prolog", „Episode", „Ausgang" und „Chorgesang" bezeichnet und näher definirt. Da dies mehr literarhistorische als ästhetische Bedeutung hat, kann es übergangen werden. Von grofser Wichtigkeit dagegen ist die folgende Untersuchung, nämlich wie die **Komposition der Tragödie** (auf Grund der obigen Momente) **einzurichten** und wie die **Charaktere** und **Handlungen beschaffen sein müssen**, damit die **Wirkung** derselben, welche in der durch die **Reinigung der Leidenschaften von Furcht und Mitleid bewirkten idealen Befriedigung** besteht, erreicht werde. Dies ist die wichtige Frage von der aristotelischen **Katharsis**[1]). *

87. Wie die aristotelische Fassung des Begriffs der „Nachahmung" wesentlich in ihrer oppositionellen Beziehung auf die platonische Auffassung desselben zu verstehen ist, ebenso ist nun auch die aristotelische Lehre von der **reinigenden Wirkung der Kunst** — ein Begriff, der ohnehin, wie wir schon früher andeuteten, mit dem Princip der „Nachahmung" in innigster Wechselwir-

[1]) *Κάϑαρσις τῶν παϑημάτων.* Es ist übrigens zu bemerken, dafs er die kathartische Wirkung nicht blos der Tragödie, sondern auch dem Epos, und nicht überhaupt blos der Poesie, sondern auch der Musik zuschreibt.

kung steht — nur im Gegensatz zu der platonischen Verachtung der Künste hinsichtlich ihres ethischen Werthes[1]) in ihrer vollen Geltung und Tragweite begreifen. Ja, im Alterthum selbst scheint man eine solche polemische Stellung des Aristoteles gegen Plato als selbstverständlich betrachtet zu haben. Um so größer steht aber eben darum der große Stagirite da, daß er, mit Ausnahme einiger harmlos ironischen Wendungen gegen den abstrakten Idealismus Plato's[2]), sonst nirgends in diesen Untersuchungen eine direkte Kritik gegen ihn geübt, sondern sich damit begnügt hat, der einseitigen und mißverständlichen Betrachtungsweise Plato's[3]) die reiche und tiefe Entwicklung eines substanziellen Gedankens gegenüberzustellen; eine Art der Widerlegung, die dadurch nichts an überzeugender Kraft verliert, daß sie es verschmäht, eine negativ-kritische Anwendung auf den Gegner zu machen. Für uns aber ist, des Verständnisses nach beiden Seiten halber, besonders nach der des Aristoteles hin, dieser Gegensatz nicht unberücksichtigt zu lassen. Er besteht, um es kurz zu sagen, darin, daß, während Plato den Künsten, und namentlich der Tragödie, eine entsittlichende, schlechte Leidenschaften hervorrufende Wirkung zuschrieb, Aristoteles in der Kunst, und vorzugsweise wieder gerade in der Tragödie, eine sittlich-erhebende, die Leidenschaften reinigende Kraft erkannte. *

Zunächst nun ist hinsichtlich der allgemeinen Bedeutung der *Katharsis* zu bemerken, daß wir von Aristoteles zwar nicht erfahren, warum es seiner Ansicht nach gerade die Empfindungen von „Furcht" und „Mitleid" seien, welche durch die tragische Handlung erregt werden; ebensowenig, in welcher Weise die Reinigung dieser Leidenschaften im Zuhörer oder Zuschauer sich manifestire; wohl aber läßt er uns darüber in keinem Zweifel, von welcher Art die Handlungen und Charaktere sein müßten, welche solches Mitleid und solche Furcht zu erwecken geeignet seien, daß dadurch jene Reinigung bewirkt werde: und diese Erörterung gestattet dann auch einen Einblick in das Wesen der „Katharsis" selbst. „Das Erste sei" — reflektirt Aristoteles[4]) — „daß in der

---

[1]) Vergl. oben No. 40 am Schluß und No. 48. — [2]) Vergl. oben No. 78 in der Mitte bis zum Schluß, und 82 Mitte. — [3]) Wenn Stahr in seiner trefflichen Einleitung zur Uebersetzung der „Poetik", worin auch den beiden Begriffen der „Mimesis" und „Katharsis" eine eingehende und verständnißvolle Erörterung gewidmet wird, hinsichtlich Plato's sich des scharfen Ausdrucks bedient, daß er „in seiner Feindschaft „gegen Dramen und Theater genau auf dem Standpunkt des zelotischen Puritanis„mus der Götze und Konsorten stand", so ist dies soweit zu unterschreiben, als damit nicht zugleich die Parallele auf die (an sich allerdings nicht wesentlich unterschiedenen, aber der spekulativen Werthschätzung nach doch sehr getrennten) Standpunkte des Aristoteles und Lessing ausgedehnt wird. — [4]) *Poet.* Cap. XIII.

„Darstellung der Schicksalswendung weder die würdigen Männer[1]) als „aus Glück in Unglück gerathend erscheinen, noch die unwürdigen „aus Unglück in Glück. Denn das Erstere errege nicht blos Mitleid oder Furcht, sondern wäre geradezu empörend, das Andere „aber wäre das Alleruntragischste, da es keins der nöthigen Momente „enthält und nicht nur keine Furcht und kein Mitleid erregt, sondern überhaupt keine sympathische Empfindung[2]). Aber auch „umgekehrt dürfe der entschieden Schlechte nicht aus Glück in „Unglück gerathen; denn durch solche Kombination werde zwar „unsere sympathische Empfindung berührt, aber weder Furcht noch „Mitleid hervorgebracht.“ Hier fehlt nun die vierte Kombination, nämlich wenn der Würdige aus Unglück in Glück geräth; später aber deutet er an, das dies nicht in den Bereich der Tragödie, sondern in den der Komödie gehöre. „Demnach bleibe nur der zwischen diesen doppelten Kombinationen in der Mitte stehende Fall „übrig, dafs der tragische Held zwar im Grunde ein würdiger und „tüchtiger Charakter, aber keineswegs frei von Fehlern sei, so dafs „er nur durch diese, nicht aber durch Schlechtigkeit in's Unglück „gerathe, also, wenn auch nicht gerade unverdient, so doch schuldlos leide. Die tragische Wirkung werde aber dadurch erhöht, dafs „solche Personen in hohem Ansehen und Glück stehen, weil dadurch „der Umschlag gewichtvoller erscheine.“ In dieser Hinsicht nennt er „den Euripides den tragischsten Dichter“. Das Gegentheil und jedenfalls eine „untergeordnete Art von Tragödien, die freilich den „Schwachherzigen am meisten zusage, sei die, welche für die edlen „und unedlen Charaktere einen verschiedenen Ausgang nehme“, indem beide schliefslich den entsprechenden Lohn für ihre Bravheit und Nichtswürdigkeit erhalten. „Aber solche Befriedigung sei nicht „eine tragische, sondern gehöre in den Bereich der Komödie.“ *

Ein besonderes Wirkungselement, fährt dann Aristoteles[3]) fort, „liege neben dem, welches in der Verknüpfung der Handlungen „selbst wurzelt, in der sinnlichen Darstellung der Handlung. „Aber diese Wirkung der Furcht und Mitleid erregenden Handlung „auf das Auge sei eine gröbere und untergeordnetere, denn die „tragische Wirkung müsse auch dann vorhanden sein, wenn das

---

[1]) Der Gegensatz von *ἐπιεικής* und *μοχθηρός* ist wohl durch Stahr mit „tugendhaft“ und „lasterhaft“ zu modern übersetzt.

[2]) Die wichtige Stelle lautet so: *πρῶτον μὲν δῆλον, ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν — οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν — οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν — ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτό ἐστι πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ. οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον, οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν.* — [3]) Kap. XIV.

„Stück blos gehört werde; jene aber beruhe zum grofsen Theil im „scenischen Apparat und gehe ohnehin nicht auf Erregung von Furcht „und Mitleid, sondern von Staunen, was mit dem Tragischen als „solchem nichts gemein habe.“

Er untersucht dann weiter die für die **tragische Wirkung geeignetsten Motive**, indem er bestimmte menschliche Verhältnisse nach der Möglichkeit, zu tragischen Konflikten zu führen, prüft, z. B. „wenn die Leidenschaft der Liebe mit der kindlichen „Pietät in Streit geräth; was mit oder ohne *Erkennung* stattfinden „könne, oder wenn ein an sich (im antiken Sinne) gerechtfertigter „Racheakt, wie es sich später herausstellt, gegen einen nahen Ver„wandten begangen sei, also wenn jemand unwissentlich seinen „Vater oder seine Mutter getödtet. Mit der **Kenntnifs** des Ver„hältnisses, z. B. wenn Euripides die Medea ihre Kinder tödten „läfst, werde die Handlung schon gräfslich und verliere an tragischer „Wirkung. Am tragischsten sei diejenige Handlung, welcher die „*Erkenntnifs* unmittelbar folge, denn dann habe sie, ohne gräfslich „zu sein, die erschütterndste Wirkung. Auch eine andere Art sei „sehr wirksam, wenn nämlich in dem Augenblick, wo die That ge„schehen solle, die Erkennung erfolge und dadurch die That ver„hindert werde.“

Nachdem Aristoteles so die Handlungen hinsichtlich ihres tragischen Inhalts betrachtet, geht er zu den **Stimmungen**[1]) über, deren Darstellung von vier Momenten abhängig ist: von der allgemeinen „**Würdigkeit**[2]) des Charakters überhaupt, von seiner **Ange„messenheit**, seiner **historischen Treue** und deren **innerer „Wahrscheinlichkeit**“; was er dann des Näheren erläutert. „In beiden Dingen aber, nämlich sowohl in den Handlungen wie in „den Stimmungen, habe der Dichter stets auf das Nothwendige und „Wahrscheinliche zu sehen, damit der innere Wirkungszusammen„hang gewährt bleibt und auch die **Lösung** aus dem ganzen Ver„lauf der Handlung und der Natur der Stimmungen als eine noth„wendige sich ergiebt“. Schliefslich aber erinnert er die Dichter in Hinsicht ihrer Auffassungsweise der Dinge überhaupt an „die „Weise der Maler, welche, wenn sie portraitiren, ihre Bilder zwar „ähnlich machen, aber doch veredeln“, d. h. die Naturwirklichkeit der geistigen Charakteristik unterordnen. *

---

[1]) **Stahr** übersetzt hier ἤθη durch „Charaktere“, womit ich nicht übereinstimmen kann. (Siehe hinten *Krit. Anhang* No. 27.)

[2]) Auch hier (Cap. XV Anf.) vermeidet Aristoteles den Ausdruck „tugendhaft“ oder „sittlich“, sondern er sagt χρηστός, also *tüchtig, gediegen*.

Nachdem so Aristoteles die Principien sowie die ideellen und materiellen Bestandtheile (Nachahmung; Schicksalswendung und Erkennung; Qualitäten der Handlungen und der Stimmungen) bei der Tragödie untersucht hat, wendet er sich im achtzehnten Kapitel der *Poetik* zu der Frage der Komposition, welche er in Ergänzung Dessen, was er im 7. u. 8. Kapitel über die „Verknüpfung der Thatsachen“ erörtert, behandelt. In dieser Hinsicht, sagt er, „zerfällt die Tragödie in zwei Theile, von denen „der eine die Schürzung (δέσις), die andere die Lösung (λύσις) „des Knotens enthält. Die *Schürzung*, von welcher Einiges ganz „außerhalb des Stücks falle, gehe bis an die Grenze, wo die Schick„salswendung eintrete; von hier beginne die *Lösung*. Nach der „verschiedenen Stellung dieser beiden Theile könne man vier Gat„tungen der Tragodie unterscheiden: die verwickelte, die pathe„tische, die Stimmungstragödie und die einfache Tragö„die“; auch warnt er vor dem Versuch, aus einem epischen Stoff eine Tragödie zu machen. Diesen Vorschriften schliefst er dann noch beherzigenswerthe Bemerkungen über die Behandlung des sprachlichen Ausdrucks an, die er ganz gramatikalisch behandelt. Allein, so bedeutsam Alles ist, was er hierüber sagt, ästhetische Principienfragen kommen dabei nicht eigentlich in Betracht, und so mag es denn bei der allgemeinen Erwähnung des Inhalts sein Bewenden haben.

83. Dies wäre nun das Wesentlichste der aristotelischen Lehre von der Tragödie, und wir kommen jetzt zu der letzten und wichtigsten Frage, was aus allem Diesem für den Begriff der *Katharsis* geschlossen werden kann. Wir knüpfen unsere oben abgebrochene Betrachtung bei dem Punkte wieder an, in welchem Aristoteles, nach Aufstellung der verschiedenen Kombinationen zwischen den beiden Doppelgegensätzen, diejenige Kombination als die tragisch geeignetste erklärt, in welcher ein an sich würdiger Charakter, der mit Fehlern untergeordneter Art behaftet ist, durch eben diese in einen Konflikt mit der ihn umgebenden Welt und dadurch in Unglück geräth. Wir haben für einen solchen Charakter um so tiefere Theilnahme, je höher wir ihn achten und je gröfser das Unglück ist, in welches er durch seine Fehler geräth. Die auf solche Weise erregten Empfindungen von Furcht und Mitleid müssen es also sein, welche die Reinigung der Leidenschaften im Zuschauer erwecken.

Hier ist nun zunächst als ganz unaristotelisch die Auffassung zurückzuweisen, als ob die im Zuschauer dadurch hervorgerufene philiströse Reflexion, dafs man sich folglich auch vor solchen Feh-

lern hüten müsse, weil sie Unglück bewirken könnten, zu solcher „Reinigung“ führe. Von solcher hausbackenen Moraloekonomie weifs Aristoteles nichts, und doch ist ihm diese gerade am häufigsten untergelegt worden. Dafs er von einer solchen Auffassung des Theaters als einer moralischen Korrectionsanstalt weit entfernt war, geht schon aus der verächtlichen Weise hervor, womit er jene Stücke behandelt, in denen das Ganze darauf hinausläuft, dafs die Tugendhaften belohnt, die Lasterhaften bestraft würden. Im Gegentheil erklärt er solche sentimentale Tendenz, die nur dem verweichlichten Geschmack des gewöhnlichen Theaterpublikums [1]) als die beste erscheine, für untragisch. Wenn aber von einer solchen Moraltendenz bei der Katharsis nicht die Rede sein kann, wenn vielmehr die Befriedigung, die das Tragische durch Erregung von Furcht und Mitleid und in Folge davon durch die Reinigung der Leidenschaften im Zuhörer bewirke, gerade aus der entgegengesetzten Quelle stammt — eine Ansicht, an der Aristoteles mit solcher Entschiedenheit festhält, dafs er dem Dichter sogar die Verpflichtung auferlegt, in die Handlung, wenn sie nicht an sich schon eine solche Motivirung enthalte, dieselbe hineinzudichten [2]) — so bleibt nur noch eine Weise der Auffassung übrig, nämlich dafs, indem die schmerzvollen Empfindungen des Zuschauers durch das Leiden des Helden erregt werden, der dasselbe durch die kraftvolle Würde seines Charakters über die niedere Sphäre der trivialen Misere des täglichen Lebens hinaus zu der höheren der allgemein-menschlichen Konflikte emporträgt, die entsprechenden Empfindungen des Zuschauers selber gereinigt, d. h. idealisirt werden. Die Katharsis ist also, als Wirkung der Tragödie, eine Erhebung aus dem beschränkten Gefühl des persönlichen Egoismus zu dem freieren Bewufstsein allgemeinmenschlichen Daseins.

Hierin ist offenbar der tiefere Sinn zu erkennen, dafs Aristoteles damit das Leiden überhaupt als die Hauptquelle der Empfindung für den allgemein-menschlichen Inhalt des Lebens andeutet. Wenn nun schon hierin selber ein Lustgefühl liegt — wie in allem ideellen Leiden, z. B. in der Sehnsucht, dem Heimweh, der Wehmuth, wobei wir nur mit uns selber zu thun haben —, so wird dies ideelle Lustgefühl noch positiver durch den von Aristoteles mit grofser Bestimmtheit hervorgehobenen Unterschied zwischen dem Unglück, das einen

---

[1]) *Poet.* XIII am Ende. *δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν.* — [2]) *Poet.* XIV 2. *Ἐπεὶ δε τὴν ἀπὸ ἐλέους καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὴν ποιητὴν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασι ἐμποιητέον.*

Menschen vor unseren Augen wirklich trifft, und der künstlerischen Darstellung desselben[1]). Der künstlerische Schein also ist es, welcher als solcher befriedigt, während eine Wirklichkeit mit demselben Inhalt unser Mifsvergnügen erregen würde.

89. Und dies ist nun der Punkt, wo die beiden Begriffe der *Nachahmung* und der *Reinigung* sich auf's Innigste berühren und ergänzen. Wie oben[2]) die *Nachahmung*, d. h. die künstlerische Gestaltung, als die Befreiung der objektiven Wirklichkeit von ihrer Endlichkeit erläutert wurde, wodurch diese (die Wirklichkeit) zur ideellen Reinheit emporgehoben wird, so beruht die Wirkung des Kunstwerks selbst eben auch in der Befreiung des anschauenden Subjekts von seiner Endlichkeit, indem seine Empfindung idealisirt wird. In der Tragödie mufs so die künstlerische Gestaltung von Mitleid und Furcht erregenden Handlungen idealer Charaktere zunächst eine ideelle Reinigung dieser Empfindungen im anschauenden Subjekt selbst bewirken, oder mit andern Worten: das Schauen des Idealen idealisirt selber den Schauenden. Dies Gefühl des Erhobenseins in eine ideale Sphäre ist aber das specifische Lustgefühl, welches das Kuustwerk erregt, d. h. die ästhetische Befriedigung, selbst beim Schauen von Leiden.

Fassen wir nun den Inhalt Dessen, was Aristoteles speciell bei der *Katharsis* unter „Furcht" und „Mitleid" versteht, in's Auge, so ist zunächst zu bemerken, dafs diese Empfindungen, welche hier durch das tragische Leiden hervorgerufen werden, nicht gleicher Art sind, wie die gleichnamigen, die durch wirkliches Leiden, sei es drohend, sei es schon eingetreten, bewirkt werden. Dies geht schon daraus hervor, dafs, während in letzterem Falle der Inhalt der Empfindungen Unlust ist, der der ersteren ein eigenthümliches Lustgefühl bereitet. Der Unterschied beruht kurz darin, dafs in der künstlerischen Darstellung das Leiden selbst und folglich auch die durch dasselbe hervorgerufenen Empfindungen jeder Beziehung auf die Wirklichkeit und die dadurch in's Spiel gebrachten subjektiven Interessen enthoben, also rein objektivirt werden. Hiedurch wird das Interesse, das — knüpfte es sich an einen wirklichen Inhalt — ein negatives sein müfste, zu einem positiven; oder mit andern Worten: die wirkliche Unlust verwandelt sich in unwirkliche Lust, d. h. in eine Lust, die sich auf ein Unwirkliches bezieht

---

[1]) Vergl. No. 72 und den ganzen Abschnitt über den „Schein" No. 70 ff; vergl. auch *Poet.* IV, 8. — [2]) Am Schlufs von No. 74.

und dadurch eben Lust ist, weil ihr Objekt nur ein vorgestelltes, kein wirkliches ist. Als solche ist sie positives ästhetisches Interesse an dem Leiden, als am Objekt der Darstellung. So scharf faſst dies allerdings Aristoteles nicht, aber eine Stelle in der *Rhetorik*[1]) deutet, abgesehen von dem durch die ganze *Poetik* hindurchziehenden Grundgedanken, der eine andere Auslegung gar nicht zuläſst, mit ziemlicher Bestimmtheit auf diese Fassung hin. Er sagt dort nämlich: „Wenn es besser sei, daſs Menschen Furcht empfinden, so müsse man sie in einen Zustand versetzen, daſs sie fühlen, „wie auch sie Leiden unterworfen seien“. Hier besteht nun zwar die Motivirung in der beabsichtigten Hervorrufung eines solchen Eindrucks zu einem bestimmten Zwecke; allein nicht hierin beruht der Schwerpunkt des Gedankens, sondern in dem Vorstellungsmäſsigen der Wirkung. Wenn die Menschen (nicht durch wirkliches Leiden Andrer, sondern auf dem Wege der Reflexion oder — wie in der Tragödie — durch den Anblick künstlerischer Leidensgestaltung) daran erinnert werden, daſs auch sie, als Menschen, für das Leiden bestimmt sind, so liegt hierin allein schon eine zwar ernste, aber positiv erhebende Wirkung, die mit der kathartischen der Tragödie durchaus verwandt ist.

Eine Einmischung moralischer Nebenbeziehungen liegt übrigens dabei dem Aristoteles ganz fern; denn diese läſst die Empfindung entweder gar nicht zu einer positiven Befriedigung gelangen, oder muſs dieselbe als ästhetische nothwendig verunreinigen. Will man daher die kathartische Wirkung nach dieser Seite hin betrachten, so möchte statt des leicht miſszuverstehenden Ausdrucks der „sittlichen Bildung“, die etwa mit solcher Reinigung der Leidenschaften verbunden sei, höchstens der im antiken Sinne gefaſste der „ethischen Bildung“ zulässig sein. Aristoteles hat sicherlich um so weniger an einen blos „sittlich-bildenden“ Einfluſs der Tragödie gedacht, als er gerade gegen die von Plato überall herausgekehrte moralisirende Tendenz in entschiedenster Weise Opposition macht[2]). Könnte das Wort *Heiligung* von seiner specifisch-christlichen Nebenbedeutung befreit werden, so würde dies im Sinne einer ideellen Befreiung und Gesundung des Geistes, parallel mit der

---

[1]) *Rhetor.* II, 5. — [2]) Hegel weicht in seiner Auffassung der antiken Tragödie von der obigen Auffassung wesentlich ab, wenn er sagt, nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befreiung des Geistes sei das Letzte, insofern am Ende die Nothwendigkeit Dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann, und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist, erschüttert durch das Loos des Helden, versöhnt in der Sache“. Offenbar ist diese Auffassung nicht ohne modernen Beigeschmack.

Heilung überreizter Seelenstimmungen durch die Musik, die Aristoteles ja ebenfalls κάθαρσις nennt, die passendste, weil dem Begriff der aristotelischen „Reinigung“ am nächsten kommende Bezeichnung sein. Bei diesem Worte *Heiligung* dürfen wir freilich nicht an jene „Heiligung“ denken, welche durch ein sowohl künstlich gesuchtes wie mit erkünstelter Gleichgültigkeit gegen den Schmerz getragenes Leiden der Märtyrer — mögen es nun christliche Säulenheilige oder irdische Fakirs sein — angestrebt wurde, sondern die durch die künstlerische Gestaltung des Leidens auf den Zuschauer hervorgebrachte heiligende Wirkung. Die offenbare Abstraktivität, welche jenem aus religiösem Fanatismus hervorgehenden Raffinement krankhaften Empfindens anhaftet, das dem Märtyrerthum innewohnt, nähert diese ganze Richtung in Etwas der platonischen Weltanschauung, namentlich in Hinsicht der geforderten Erhebung der Seele zum absoluten Schönen und Guten; und es kann deshalb nicht allzu auffallend erscheinen, wenn wir auch nach der Seite des socialen Lebens hin dieselben kommunistischen und socialistischen Abstractionen, wie wir sie durch Plato in seinem „Idealstaat“ aufgestellt finden, auch in der Organisation der ersten Christengemeinden wieder antreffen. Im Gegensatz zu solchem mathematisch konstruirten Schema, das, weil es von dem konkreten Menschen ganz absieht, sich wie ein aus eisernen Schienensträngen geflochtenes Netz über das organisch-einheitliche Gebiet des konkreten Lebens spannt, in dessen einzelne Maschen die rein formalen Kategorien der abstrakten Idee eingepfercht werden, nimmt Aristoteles vor Allem das Reich des vielgestalteten Lebens in sich auf, um aus ihm dann die ihm immanenten Momente seines Organismus sich zum Bewußtsein zu bringen und gedanklich wiederzuerzeugen. — Der Widerspruch, in welchem daher Aristoteles auf gleiche Weise gegen Plato wie gegen das abstrakte Märtyrerthum steht, offenbart sich nun hinsichtlich der Tragödie zunächst darin, daß in seiner Vorstellung vom tragischen Helden nichts weniger liegt als jene im Grunde erlogene, weil „blos scheinende“ Unempfindlichkeit gegen den Schmerz und das Leiden des christlichen Märtyrer, und welche auch bei Plato in der vorgeblichen „Befreiung der Seele“ von allen Besonderheiten sich wiederspiegelt: und daher ist denn auch zweitens die Wirkung, welche die künstlerische Darstellung solchen Leidens auf die Empfindungen des Zuschauers hervorruft, eine gesundende, reinigende, d. h. eine, im höheren, edleren Sinne: *heiligende*.

Jene beiden Momente, nämlich die künstlerische Darstellung des Leidens, welche Aristoteles als *Mimesis* bezeichnet, und die

kathartische Wirkung derselben stehen also in einer entschiedenen Wechselbeziehung, sofern beide eine Idealisirung, jene der nachgeahmten Gegenstände, Handlungen und Charaktere, diese der darauf bezogenen Empfindungen des Beschauers und Zuhörers bezwecken. Die *Reinigung der Leidenschaften* ist ein ebensolches Abthun des Schlakenhaften, blos Materiellen der Empfindung, wie die *Nachahmung der Natur* ein Abthun des Schlakenhaften und Materiellen der bloſsen Wirklichkeit. Denn wenn auch die Nachahmung sich auf Handlungen und Gemüthsstimmungen bezieht, so sind diese doch als wirkliche ebenfalls mit dem negativen Moment des Zufälligen und Einzelnen behaftet, folglich als Gegenstände der Kunstdarstellung zum Allgemeinen, d. h. wahrhaft Individuellen, als Idealem, zu erheben. Beide Seiten aber gehören deswegen nothwendig zusammen, weil jede durch die andere erst ihren wahren Inhalt empfängt: die *Nachahmung* durch die *Reinigung der Empfindungen*, weil diese allein der künstlerische Zweck des Nachahmens ist, die *Reinigung* durch die *Nachahmung*, weil sie nur durch das Mittel solchen Nachahmens, d. h. durch den mittelst der künstlerischen Gestaltung bewirkten gereinigten Schein der Wirklichkeit zu bewirken ist. Beide wurzeln also und flieſsen zusammen in dem einen Begriff der Idealisirung, dessen objektive Seite die μίμησις, dessen subjektive die κάθαρσις ist.

Mit dieser Erkenntniſs der innigen Wechselbeziehung zwischen den beiden aristotelischen Begriffen der *Mimesis* und *Katharsis* — einer Wechselbeziehung, auf die bis jetzt meines Wissens noch nicht aufmerksam gemacht worden ist — wird auf die ganze ästhetische Grundanschauung des Aristoteles ein Licht geworfen, welches viele bisher zweifelhafte Begriffen desselben in völliger Klarheit und Bestimmtheit erscheinen läſst.

β) *Die Komödie.*

90. Die Komödie stellt Aristoteles zwar nicht auf dieselbe Stufe wie die Tragödie; im Gegentheil, indem er sie mit der epigrammatischen und parodischen Dichtung zusammen nennt, auch an verschiedenen Stellen andeutet, daſs sich auf solche Art des Nachahmens die Leichtfertigen legen, scheint er sogar eine gewisse Verachtung gegen das ganze Gebiet des Komischen, welchen Inhalt es auch haben mag, ausdrücken zu wollen. Diese Anschauungsweise, deren Grenze wir sogleich näher bestimmen wollen, wurzelt bei ihm zunächst in der Art, wie er den Nachahmungstrieb[1]), definirt, wo-

[1]) Vergl. oben No. 76, *a*).

nach derselbe sich entweder auf das Edle oder Unedle richtet, „da „an beiden Arten der Nachahmnng die Menschen Vergnügen finden“. Allein daſs Aristoteles sich bei der moralischen Reflexion, daſs „die Würdigeren edle Handlungen, die Leichtfertigeren gemeine „nachahmen“, nicht beruhigen würde, ja daſs er dabei die Komödie in dem eigentlichen Sinne gar nicht in's Auge gefaſst, geht theils daraus hervor, daſs er als Beispiel für jenen Satz dieselbe gar nicht nennt, sondern nur Spottgedichte, theils daraus, daſs er von Homer bemerkt, von ihm habe man dergleichen Gedichte nicht, während er unmittelbar darauf, zur Komödie übergehend, bemerkt, daſs „Homer, „wie er in der edlen und würdigen Gattung der erste Dichter gewe„sen, so auch zuerst die Grundzüge der Komödie gegeben, „indem er nicht den Spott, sondern den Humor dramatisirt habe“[1]). Später[2]) drückt er diesen Unterschied noch schärfer aus, indem er die Komödie, zugleich mit der Tragödie, dadurch der Geschichte entgegensetzt, daſs es sich in ihnen nicht, wie in der letzteren, um einzelne wirkliche Dinge, sondern um allgemeine Charaktere handele, und in derselben Weise „unterscheide sich die „Komödie auch vom Spottgedicht, das einzelne wirkliche Menschen „lächerlich mache, während die Komödie schon durch die Namengebung“ (d. h. indem die Personen nach ihren Neigungen bezeichnet, also als allgemeine Typen hingestellt werden) „auf das Allgemeine sich richte“.

Dies ist nun fast das Einzige, was uns von den aristotelischen Ansichten über den Begriff der Komödie erhalten ist; namentlich ist eine Lücke, nämlich der Mangel seiner Auffassung von der künstlerischen Wirkung der Komödie oder, wie wir es nennen dürfen, von der *Katharsis der Leidenschaften des Hasses und der Verachtung* — denn so müſsten diese auf das Häſsliche und Lächerliche gerichteten *παθήματα* wohl bezeichnet werden — schmerzlich zu bedauern. Wir müſsten uns in Aristoteles sehr täuschen, oder er würde sicherlich in der komischen Wirkung, d. h. im Lachen, die künstlerische Reinigung jener Empfindungen gefunden haben.

---

[1]) *Poet.* IV, 7. *καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδαξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γέλοιον δραματοποιήσας*; eigentlich: *„nicht den Spott sondern das Lächerliche“*, allein die Begriffe bilden keinen richtigen Gegensatz im Deutschen, daher eben statt „das Lächerliche“ Humor gesetzt ist. Der *Margites* übrigens, den Aristoteles als Komödie des Homer anführt, dürfte wohl einer viel späteren Zeit angehören; vielleicht ist der Verfasser der dem Homer ebenfalls zugeschriebenen *Batrochomyomachie* mit dem des „Margites“ eine Person. Suidas nennt als Autor den Karier *Pigres* (s. Stahr a. a. O. S. 79, der den *Margites* etwa mit unserm *Eulenspiegel* vergleicht). — Aber dies philologische Bedenken tangirt die Ansicht des Aristoteles von der Bedeutung der Komödie natürlich in keiner Weise. — [2]) Im 9. Kapitel der *Poetik*.

Denn im Lachen liegt neben dem negativen Moment der Empfindung für das Sichselbst-Vernichten des Schlechten und Häfslichen auch das positive der Anerkennung des Guten und Schönen. Das triumphirende Böse und Häfsliche ist nicht lächerlich, sondern das sich selbst vernichtende, an seinem eignen Widerspruch, an seiner Unwahrheit zu Grunde gehende: diese Dummheit des Bösen, weshalb denn auch der „dumme Teufel" als komische Figur durch alle Zeit hindurch eine grofse Rolle spielt, ist eben Das, wodurch es lächerlich wird. Sehr richtig deutet daher Aristoteles an, dafs das Lachen gegenüber dem Häfslichen und Bösen nur dann berechtigt erscheine, wenn letzteres „ohne zerstörende Kraft" sei, wie z. B. eine komische Maske. Er nennt das Lachen daher auch eine „Erholung"[1]); d. h. die Wiederherstellung des durch die Wahrnehmung des Schlechten und Häfslichen gestörten ästhetischen Gleichgewichts der Empfindung durch einen Umschlag derselben, welcher auf Kosten jener negativen Mächte erfolgt, indem diese sich als machtlos gegen das Gute und Schöne herabgesetzt erweisen und eben dadurch lächerlich werden. Dem Aristoteles wird das peripetische Moment, das hienach auch in der Komödie das wirkende ist, sicherlich nicht entgangen sein.

Was die komischen Charaktere betrifft, so bemerkt er, es sei zwar wahr, dafs „die Komödie die Nachahmung ziemlich schlechter „Subjekte sei, allein diese dürften doch nicht absolut nichtswürdig „sein, sondern nur so weit, dafs das in ihnen zum Vorschein kom„mende Häfsliche noch lächerlich bleibe", woran er dann die schon oben mitgetheilte Definition des Lächerlichen knüpft, dafs es „ein „Böses ohne zerstörende Kraft" sei. — Wenn man nun aus der Mahnung des Aristoteles, dafs den Knaben und Jünglingen der Besuch der Komödie verboten werde, den Schlufs hat ziehen wollen, dafs er derselben eine reinigende Kraft überhaupt nicht zugeschrieben habe, so scheint dies doch nicht zutreffend. Ein solches Verbot war theils durch die immerhin viele rohe Späfse enthaltende damalige Komödie, theils aber besonders dadurch gerechtfertigt, dafs zum Verständnifs des Komischen eine gewisse Reife der Reflexionsbildung gehört, welche den Zuhörer in den Stand setzt, die Schilderung des Schlechten und Häfslichen nicht als Zweck der Darstellung zu fassen, sondern als Mittel zur Erreichung eines höheren, idealen, also jenem grade entgegengesetzten Zwecks. — Alle diese und andere Bedenken würden sich sicherlich — dies geht schon

[1]) *Rhetor.* I, 11.

aus dem Wenigen hervor, was uns an Aeufserungen des Aristoteles über die Komödie erhalten ist — vollkommen heben lassen, wenn wir seine Ansicht über diese Kunstgattung in derselben Ausführlichkeit wie über die Tragödie kennten.

c) Die Lyrik.

Was die Lyrik, als dritte Gattung der Poesie, betrifft, so fällt dieselbe im Alterthum mit der Musik, oder diese umgekehrt mit jener zusammen, so dafs beide nicht besonders betrachtet werden können. Wir gehen daher hier sogleich zu den Ansichten des Aristoteles über die Musik über.

2. Die Musik.

91. Die Musik rechnet, wie die schönen Künste überhaupt, Aristoteles ebenfalls zur nachahmenden Kunst[1]) und zwar sei es diejenige, welche Gemüthsstimmungen durch das Mittel der menschlichen Stimme mit Hülfe des Rythmus und der Harmonie nachahme[2]). Ueber die Stellung der künstlerichen Phantasie nach ihren beiden Momenten der *Besonnenheit* und der *Begeisterung* zur Musik wurde bereits an der betreffenden Stelle über die Phantasie[3]) bemerkt, dafs er die *energischen* Weisen von den *enthusiastischen* unterscheidet. Diese Fragen, sowie ferner besonders die, worin der mehr oder weniger oder auch gar nicht nachahmende Charakter der Musik bestehe, endlich auch, ob und welcher kathartischen Wirkung die Musik fähig sei, sind also nun näher zu erörtern.

a) Nachahmung in der Musik nach Objekt und Mittel.

In Betreff des nachahmenden Charakters der Musik sind auch hier das Objekt der Nachahmung und die Mittel des Nachahmens zu unterscheiden; zuvor jedoch daran zu erinnern, dafs Aristoteles nicht all' und jeder Musik die nachahmende Eigenschaft zuerkennt, und ferner auch in den nachahmenden Arten Grade der Nachahmung unterscheidet. Was den ersten Punkt betrifft, so bezieht sich darauf die bekannte Stelle im Eingange der *Poetik*, worin Aristoteles, nachdem er eine Art Uebersicht über die Gegenstände, die er in dem Werke behandeln wolle, gegeben, die nachahmenden Künste aufzählt, nämlich das Epos, die Tragödie, die

---

[1]) Vergl. oben No. 81. — [2]) Vergl. oben No. 76. — [3]) Vergl. oben No. 79.

Komödie, den Dithyramb und zum gröfsten Theil die Instrumentalmusik (Auletik und Kitharistik); „alle diese“ — sagt er — „treffen in dem gemeinsamen Punkte[1]) zusammen, dafs sie „nachahmen“. Später fügt er diesen Künsten noch die Tanzkunst und Gymnastik hinzu. Es ist nun die Frage, welche Art der Musik und zwar der Instrumentalmusik Aristoteles als nicht nachahmend ausgenommen wissen wollte. Es ist zwar hier nicht der Ort[2]) nachzuweisen, warum es unmöglich ist, dafs Aristoteles alle Instrumentalmusik als nicht nachahmend bezeichnen konnte, da er an einer andern Stelle bemerkt, dafs die „Melodie auch ohne Worte ein *Ethos* enthalte“: dieses ἦθος aber ist eben das Objekt der musikalischen Nachahmung (s. u.). Vieles aber (besonders die im Kr. Anh. angeführte Stelle aus den *Problemen*, worin Aristoteles die Bemerkung macht, dafs, „wie das Singen ohne Worte nicht so „angenehm sei wie die Wirkung der Instrumente, so auch diese „nicht so angenehm klängen, wenn sie nicht nachahmen“), deutet darauf hin, dafs er unter der nichtnachahmenden Instrumentalmusik diejenige Gattung begriff, welche nicht nur keinen Gesang begleitete, sondern auch der Melodie nach sich an keinen solchen anlehnte. In der Melodie also sah Aristoteles das *Ethos* als Nachahmungsobjekt; oder mit andern Worten: er schlofs alle diejenige Instrumentalmusik von der Nachahmung aus, welche — wie z. B. unsre heutige Symphoniemusik[3]) — das abstrakt-Musikalische, ohne nähere Beziehung des Tonalen auf einen bestimmten subjektiven Stimmungsausdruck, zum Gegenstande der Kunstleistung und Kunstwirkung machte; besonders aber das schon damals florirende Virtuosenthum, welches, aus solcher abstrakten Musikübung entspringend, die rein technische Fertigkeit kultivirte und, da

---

[1]) *πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.* Ueber das letztere Wort, welches Stahr mit „im Ganzen genommen“ übersetzt, siehe den Kritischen Anhang No. 22. — [2]) Kr. Anh. a. a. O. — [3]) Der Umstand, dafs auch in der Symphoniemusik allgemeine ethisch-musikalische Unterschiede festgehalten werden, wie das *Allegro*, *Adagio*, *Rondo* u. s. f. giebt, statt unsere obige Auslegung umzustofsen, gerade einen neuen Beweis dafür. Denn diese Sätze sind durchaus typisch und haben als solche in keiner Weise eine individualisirende Bedeutung. Diese wäre aber zum *Ethos* nothwendig, da — mag man diesen Ausdruck nun als Charaktereigenthümlichkeit oder Gefühlsstimmung auffassen — darin die Forderung einer Besonderung ausgesprochen ist. Allegro aber und Adagio bilden nur einen ganz allgemeinen, abstrakten Gegensatz, wie etwa „heiter“ und „ernst“; was aber der besondere Inhalt dieser Heiterkeit und dieses Ernstes sei, wird nicht dadurch ausgedrückt. Bei den *Menuett-* und *Rondo*sätzen fällt selbst diese allgemeine Gegensätzlichkeit fort, sondern hier wird der abstrakt musikalische Reiz lediglich in die rythmische Differenz verlegt. Bei den Alten mögen ähnliche allgemeine Unterschiede existirt haben, obgleich sicherlich im Uebrigen die antike Musik gegen die moderne etwas wesentlich Inkommensurables enthielt, dessen differenter Inhalt sich heute nicht mehr bestimmen läfst.

es durch diese nicht auf die ästhetische Empfindung, sondern auf eine kalte Bewunderung zu wirken suchte, das Kunstwerk zum Kunststück herabwürdigte. Dies scheint mir die einfachste und natürlichste Erklärung der Ausnahme, welche Aristoteles durch den Ausdruck „der gröſste Theil“ (*ἡ πλείστη*) andeuten will. Diese Erklärung dürfte übrigens auch durch die Unterscheidung der Nachahmung dem Grade nach bestätigt werden, welche ihrerseits durch das Verhältniſs der Mittel zu dem Objekt der Nachahmung bedingt ist.

Die künstlerischen Mittel überhaupt sind keineswegs so specifische, daſs jeder Kunst ausschlieſslich bestimmte Mittel zukommen, sondern verwandte Künste participiren daran mit einander; so die Tanzkunst mit der Plastik, daſs sie beide durch die Gestalt nachahmen; jene aber — und dies unterscheidet sie — thut dies durch die bewegte Gestalt, diese durch die unbewegte. So participirt, sagt Aristoteles, auch die Musik einerseits mit der Tanzkunst an dem gemeinsamen Mittel des *Rythmus*, während sie sich durch den Gegensatz des Tonalen und Mimischen unterscheiden, andrerseits mit der Poesie an den gemeinsamen Mitteln der *Stimme* und des *Rythmus*, während sie sich durch den Gegensatz von Ton und artikulirtem Laut (Wort) unterscheiden. Die Mittel der Musik sind also zunächst die Stimme, gleichsam als Basis und Organ, sodann der Rythmus, die Harmonie und die Melodie. Man sieht, daſs diese Momente nicht koordinirt sind, sondern die *Stimme* ist lediglich das stoffliche Medium, mag nun damit das Instrument der menschlichen Stimme oder ein Instrument im engeren Sinne gemeint sein; die *Melodie* erscheint als der nächste substanzielle Ausdruck des nachzuahmenden Objekts (*ἦθος*), während der *Rythmus* das formale Mittel ist, wodurch der melodische Ton zur Gestaltung gelangt und *πάθος* erhält. Die *Harmonie* endlich ist die konkrete Form, in welcher sich das melodische Element mit dem rythmischen zu einer beziehungsgemäſsen Einheit als Tonweise verbindet.

92. Als das Objekt der Nachahmung der Musik betrachtet nun Aristoteles im eminenten Sinne das *Ethos*, indem er es nachdrücklich ausspricht, daſs „das durch das Gehör Wahrnehmbare vor„zugsweise, ja allein ein Ethos enthalte“[1]), namentlich im Vergleich

[1]) *Problem* XIX, 17. *διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν, ἀλλ' οὐ τὸ χρῶμα οὐδὲ ἡ ὀσμὴ οὐδὲ ὁ χυμὸς ἔχει*; wobei zu bemerken, daſs er zwar „Geruch“ und „Geschmack“ im Ganzen, von dem Sichtbaren aber nur die „Farbe“ (nicht auch die „Form“) als kein *Ethos* enthaltend bezeichnet.

mit dem Riechbaren, Schmeckbaren und Farbigen. Man sollte für letzteres eigentlich erwarten „Sichtbaren“, aber dann würde er auch die Form ausschliefsen. Da er dies nicht thut, so ist man um so mehr zu dem Schlusse berechtigt, dafs er die Form als *ethisch* betrachtet, als er die *Tanzkunst*, welche die bewegte Gestalt als Ausdrucksmittel verwendet, als Nachahmung von Gefühlsstimmungen und Charakterbestimmtheiten durch den Rythmus der Gestalt definirt. Er läfst uns hierüber keineswegs im Zweifel, sondern er sagt an einer andern Stelle[1]), dafs „hauptsächlich Rythmen und Melodien „direkte Analogie mit den Bewegungen und Stimmungen der Seele „hätten, wie Zorn und Sanftmuth, Tapferkeit und Besonnenheit. „Sonst enthalte nur ein Theil des Sichtbaren etwas von solchem „Ethos, und dies seien die Formen (*σχήματα*). Diese seien von „derselben Natur, aber sie wirkten doch nicht so stark auf die „Empfindung. Denn sie sowohl wie die bei Gemüthsbewegungen „eintretenden Veränderungen der Farbe (das Erbleichen, Erröthen) „seien mehr Zeichen von solchen als eigentlicher Ausdruck der- „selben“. Hier ist nun interessant, wie Aristoteles in scheinbarem Widerspruch mit der Stelle in den Problemen die Farbe zu den „Formen“ hinzufügt, die er dort neben dem Riechbaren u. s. f. ausschlofs, aber wohlgemerkt: er sagt nicht die Farbe als solche, z. B. im Gemälde, sondern die Veränderung in der Färbung, der Wechsel, mit einem Worte Das, was auch in der Musik und der Tanzkunst das eigentliche Ausdruckselement ist: die Bewegung. Die Form dagegen beschränkt er nicht auf die Bewegung, sondern diese ist ihm auch als ruhende *ethisch*, oder vielmehr er ahnt in dieser Ruhe harmonischer Formen selber ein Bewegungselement. —

Zum Ton zurückkehrend, ist also seine Ansicht die, dafs die Musik, weil sie durch *Rythmus* und *Melodie* eine innere Verwandtschaft mit der Seele besitze, dadurch im Stande sei, die Bewegungen der letzteren durch entsprechende Tonbewegungen zum Ausdruck zu bringen. Wenn aber Aristoteles von einer „Verwandtschaft der Seele mit Harmonien“ redet, so ist er sehr weit von der platonischen Phrase entfernt, dafs die Seele selber aus Harmonien bestehe, denen dann die Tugenden entsprächen. Nur das allgemeine Gleichgewicht, die gesunde Proportionalität der psychischen Elemente könne man als Harmonie der Seele bezeichnen, weil dies überhaupt das Wesen der Harmonie, als Gleichgewicht der Theile eines Gan-

---

[1]) *Polit.* VIII, 5. *συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ἄλλοις μηθὲν ὑπάρχειν ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσιν, οἷον ἐν τοῖς ἁπτοῖς καὶ γευστοῖς, ἀλλ᾽ ἐν τοῖς ὁρατοῖς ἠρέμα.*

zen, sei. Näher geht er nun aber auf den Begriff der Bewegung als den eigentlichen Punkt der Analogie von *Ton* und *Stimmung*[1]) der Seele ein, indem er[2]) zunächst in dem Ton zwei Momente unterscheidet: den *ψόφος* und die *κίνησις*. Das erstere, welches man etwa mit „Klang“ als das Hörbare (im Gegensatz zu dem Sichtbaren) überhaupt übersetzen kann, faſst er als das substanzielle Element des Tons, das in Parallele stehe mit der Farbe, das zweite Moment ist dann das specifisch zeitliche Element, die Tonbewegung, sei diese nun reine (identische) Kontinuität als anhaltender Ton, oder als Wechsel der Töne gemischte (differente) Kontinuität. In dieser letzteren Form nun, sagt Aristoteles, sei der Ton der Seelenstimmung analog, weil das Wesentliche in beiden die rythmische Bewegung ist. Nun könnte man etwa noch eine vierte Modalität (nämlich auſser 1. dem *ψόφος* als Klang ohne Kontinuität, 2. der identischen Kontinuität des anhaltenden Tons, 3. der differenten Kontinuität der Tonbewegung im Wechsel) das Zusammenstimmen zweier verschiedenen, aber für sich je identisch-kontinuirlichen Tönen, also eine zeitliche Parallelität zweier (oder auch mehrer) anhaltender Töne verschiedener Höhe — also was wir bei der heutigen Musik als *Harmonie* schlechthin bezeichnen würden, was aber etwas von dem antiken Begriff der Harmonie gänzlich Verschiedenes ist — mit der Stimmung der Seele vergleichen; aber dies — sagt er — sei keine Verwandtschaft. Denn die Seele sei einfach, aber bewegt, die Verschiedenheit ihrer Stimmung sei nur eine zeitliche Differenz, ein Nacheinander, kein Nebeneinander, und deshalb sei es nicht die *Harmonie der Töne*, sondern die rythmisch bewegte Tonfolge, worin die Verwandtschaft zwischen Ton und Stimmung sich offenbare. Hiemit spricht sich Aristoteles über eine wichtige Frage der musikalischen Aesthetik aus, indem er erklärt, daſs nicht die Harmonie (im modernen Sinne des Worts), sondern die Melodie es sei, was die Musik zur Darstellung von Seelenstimmungen befähige. „Denn“ — setzt er ausdrücklich hinzu — „solche „(rythmischen) Tonbewegungen tragen den Charakter des „Handelns an sich, in dem Handeln aber sprechen sich die „Stimmungen der Seele aus, und hierin beruhe also auch ihre Ver-„wandtschaft“[3]).

[1]) Ich brauche hier absichtlich diesen doppelsinnigen Ausdruck, um eben die Analogie als solche dadurch anzudeuten: ein Instrument wird „gestimmt“ und die Seele ist „gestimmt“, beide auch „verstimmt“. — [2]) *Probl.* a. a. O. 24, 29.

[3]) In der oben citirten Stelle der *Probleme* nennt er diese Bewegungen daher „praktische“ (*πρακτικαί*). Diesen Ausdruck hat Müller (II, 20) offenbar miſsverstanden, wenn er dem Aristoteles unterschiebt, er habe von Nachahmung bestimmter Hand-

Insofern nun diese nahe Verwandtschaft der Seele mit der Musik, als Darstellung von Stimmungen derselben, dieser Kunst einen vorzugsweise nachahmenden Charakter verleiht, steht sie den bildenden Künsten als weniger nachahmenden gegenüber. Nichts ist also platter, als dem Aristoteles unterzuschieben, daſs er das Wesen der Kunst in die reine Naturnachahmung gesetzt habe; denn keine Kunst ist mehr im Stande, die Natur nachzuahmen als die Malerei durch die Farbe, und keine ist im aristotelischen Sinne weniger nachahmend; umgekehrt ist keine weniger naturnachahmend als die Musik, und gerade diese erklärt er für die am meisten nachahmende Kunst.[1])

b) Unterschiede der musikalischen Nachahmung; Melodie, Rythmus, Tonweise; Gegensatz von pathetischer und ethischer Musik. Die musikalische Katharsis.

93. Die qualitative Verschiedenheit der Seelenstimmung, sowie die Verbindung der Musik mit anderen künstlerischen Ausdrucksweisen bedingen nun wieder eine entsprechende Differenz in der musikalischen Ausdrucksweise selbst, welche Aristoteles als Gradunterschied der Nachahmung bezeichnet, und wonach er die Musik nach dem Styl ihrer Tonweisen gliedert.

Der nachahmende Charakter der Musik kann dadurch gesteigert werden, daſs sie sich an künstlerische Darstellungen anderer Art anlehnt, welche in entschiedener Weise bestimmte und lebhafte Bewegungen der Seele ausdrücken, z. B. als begleitende Musik zu Tänzen und zu Gesängen, in deren Worten schon solche bestimmteren Stimmungen ausgesprochen sind. Durch solche Verbindung mit dramatischer Stimmungsgestaltung im Rythmus der Bewegung und im Gesang wird nun die Musik selber dramatische Nachahmung. In diesem Sinne ist jene schon früher erwähnte Bemerkung des Aristoteles zu verstehen, daſs der Dithyrambus, seit er die Antistrophen verloren habe, d. h. seit er nicht mehr durch den Chor freier Bürger, sondern durch Schauspieler, die auf alle Weise (durch Steigerung des dramatischen Ausdrucks) um den Beifall

lungen gesprochen. Aristoteles meint einfach dies: wo Bewegung ist, ist Thätigkeit, und Thätigkeit ist *ἐνέργεια*, Energie, die in ihrer Erscheinung als *Praxis* erscheint. In diesem Sinne ist jede Seelenbewegung, die sich äuſsert, in solcher Aeuſserung *praktisch*. Von diesem praktischen Element der musikalischen Nachahmung unterscheidet er dann das *dramatische*, welches durch Verbindung der Musik mit dem Gesange oder der Tanzkunst entstehe und als Nachahmung wirklicher Handlungen zu betrachten sei. Dies nennt er zwar auch *praktisch*, aber in einem ganz andern Sinne. (S. unten.)

[1]) Vergl. auch hinsichtlich des Princips der musikalischen Nachahmung, was oben (No. 76) über das Princip der Nachahmung überhaupt gesagt ist.

der Menge buhlen, ausgeführt werde, nachahmender geworden sei, während der mit der Strophe die Antistrophe verbindende Chor weniger nachahme. Dieses „Weniger“ drückt also einen bestimmten Gradunterschied aus und bedeutet[1]), dafs zwar der Chor auch früher durch Gesang und rythmische Tanzbewegung bestimmte Gefühlsstimmungen, als reflektirtes Gegenbild der dramatischen Handlung, zum Ausdruck brachte, also „nachahmend“ war, aber erst dann dramatisch bewegter wurde, als er durch Schauspieler von Fach seinen ruhigeren, reflektirenden Charakter verlor und gleichsam in den Gang einer wirklichen dramatischen Handlung hineingezogen wurde. Damit hing denn zusammen, dafs die antistrophische, aus Satz und Gegensatz bestehende musikalische Bewegung des Dithyrambus einer mannigfaltigeren, aus vielgliedrigen Gesängen bestehenden Kompositionsweise weichen mufste. „Daher“ — fügt Aristoteles hinzu — „seien auch die Gesänge auf der Bühne „selbst nicht antistrophisch, wohl aber die des Chors, welcher, „während die Bühnendarstellung“ (einschliefslich der Gesänge) „völlig nachahmend sei, in geringerem Grade nachahme“[2]). — Im Anschlufs hieran kennzeichnet er dann die Tonweisen[3]), welche sich zur Begleitung von Gesängen „von mehr dramatischem Charak„ter eignen, wie die *hypophrygische* und *hypodorische*, als „prak„tische“, indem er hinzusetzt, dafs „die *mixolydische* dem nicht „handelnden, sondern sich mehr leidend verhaltenden Chor anpas„sender sei“. Dies scheint nun ein Widerspruch gegen seine obige Behauptung[4]), dafs nicht das harmonische, sondern das melodische Element es sei, was die Musik zur Darstellung von Seelenbewegungen befähige. Allein es ist hier wohl zu unterscheiden zwischen dem reinen Melodischen, welches Aristoteles als direkten Ausdruck der Seelenstimmung betrachtet, und dem den Gesang begleitenden

---

[1]) Vergl. Müller a. a. O. II, 21, welcher dies mit grofser Schärfe auffafst. Die citirten Worte des Aristoteles stehen in der oben angegebenen Stelle der „Probleme“ (XIX, 15). — [2]) A. a. O. *ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς ἀγωνιστὴς καὶ μιμητὴς, ὁ δε χορὸς ἧττον μιμεῖται.* — [3]) „Tonweisen“, nicht Tonarten. Letzterer Ausdruck, welcher den Unterschied nur in den Grundton verlegt, würde durchaus nicht jenen qualitativen Unterschieden entsprechen. Dieselbe Tonweise kann in sehr verschiedenen Tonarten zum Ausdruck kommen durch einfache Transposition, und ganz verschiedene Tonweisen in derselben Tonart ausgedrückt werden. Uebrigens waren auch, aller Vermuthung nach, die antiken Tonarten von unseren heutigen wesentlich verschieden. — [4]) S. oben No. 92 gegen das Ende. Die Bemerkung Müller's in der Note 5 auf S. 356 enthält eine völlige Konfusion der Begriffe, indem er hier und im Text einmal den Ausdruck „Harmonie“ im antiken Sinne als Tonweise, und dann wieder im modernen eines Zusammenstimmens verschiedener gleichzeitiger Töne braucht. Jenes ist gerade die besondere Art des rythmisch-Melodischen, das Zweite steht im Gegensatz zur Melodie. — Eine ähnliche Konfusion wie bei Müller herrscht auch bei Teichmüller (II, 356).

rythmisch-Melodischen, das sich in der Tonweise ausdrückt und, weil ihm sein Charakter durch den Gesang und dessen Wortinhalt gegeben wird, nur indirekt, in solchem Sinne dann aber allerdings auch auf energischere, dramatischere Weise, nachahmt. Wenn er daher sagt, dafs dem μέλος[1]) an sich etwas Weiches und Ruhiges beiwohne, während derselbe durch die Mischung mit dem Rythmus (nämlich nicht dem, welcher der Melodie als solcher innewohnt, sondern mit dem ihr fremden entweder der Tanzbewegung oder des Gesanges) etwas Leidenschaftliches (τραχύ) und Bewegtes (κινητικόν) erhalte, so ist eben damit die dramatische, d. h. die mit Poesie oder Tanz verbundene Musik charakterisirt, nicht aber die Musik überhaupt, deren Wesen in der Melodie beruht. In demselben Sinne unterscheidet er[2]) die *melodische* Musik (εὐμελὴς μουσική) von der *dramatischen* (εὔρυθμος μουσική), wo also das Wort Rythmus ebenfalls nicht den rein musikalischen Rythmus, d. h. den Takt schlechthin bedeutet, weil sonst gar kein Unterschied zwischen beiden Arten wäre, sondern den durch die Verschiedenheit der Tonweisen oder Tanzbewegungen bedingten Rythmus, an dem die begleitende Musik participirt.

94. Nur durch solche Verbindung mit anderen, an sich dramatischeren Darstellungsweisen wird also die Musik selbst dramatisch, d. h. sie nimmt an der Nachahmung von Handlungen Theil und wird in diesem Sinne dann allerdings mehr nachahmend als die reine (melodische) Musik, welche nur Gefühlsstimmungen auszudrücken vermag. Wenn nun hierin ein Gradunterschied obwaltet, so verliert jene Art von Musik, welche weder das melodische Element zur Geltung bringt, noch sich als begleitend an andere Darstellungsweisen anlehnt, sondern den Rythmus wesentlich für sich walten läfst, so dafs dieser nicht mehr als blofses Moment des Melodischen wirkt, vielmehr umgekehrt das Melodische gegen ihn selbst zum Moment herabgesetzt erscheint, überhaupt die Fähigkeit nachahmend zu sein[3]).

[1]) Was Müller (a. a. O.) ganz irrig mit den „Tönen der Musik als solchen“, was gar keinen Sinn hat, übersetzt, denn die Musik ist Tonbewegung und diese ist ohne Rythmus gar nicht denkbar. — [2]) *Politik* VIII, 6. — [3]) Müller (S. 28) glaubt dies als eine „schlichtere Art, diese Instrumente (nämlich die Flöte und die Cither) zu behandeln“, bezeichnen zu dürfen, was durchaus misfsverständlich ist. Grade das Melodische ist das Schlichte, dagegen das rein Rythmische das Gekünstelte, von jedem Ausdruck bestimmter Stimmungen Abstrahirende und darum Abstrakte, d. h. nicht-Nachahmende. Solche Musik nennt daher auch Aristoteles, unter entschiedener Misfsbilligung der Künsteleien des Virtuosenthums *θεατρικὴ μουσική* (*Polit.* VIII, 7). Ueberhaupt hat dieser sonst so verdienstliche Forscher des Aristoteles Ansichten über die Musik mehrfach völlig verkehrt aufgefafst.

Weiter aber erweisen sich diese Gradunterschiede der Nachahmung nun auch als qualitative Unterschiede der Tonweisen selbst, nämlich in Hinsicht ihrer Fähigkeit, besondere Seelenstimmungen auszudrücken. Der Gegensatz zwischen *ethischen* und *pathetischen* Harmonien ist schon oben erwähnt; er ist hier aber genauer zu fassen. Lassen wir vorläufig die besondere Färbung, welche Melodie und Rythmus in der Tonweise erhalten, auf sich beruhen, um zunächst zu fragen, welche Momente Aristoteles an der Musik als tonaler Komposition unterscheidet, so finden wir, dafs er das Wesen des Melodischen in die *Nachahmung der Stimmungen* setzt[1]), „selbst ohne Worte" bemerkt er an einer andern Stelle[2]). Diesem *Ethos* als dem substanziellen Element der Musik, welches in der Melodie ausgedrückt erscheint, steht nun das des *Pathos* als das formelle gegenüber, welches durch den Rythmus zur Geltung kommt. Je nachdem nun entweder überhaupt das eine Element gegen das andere überwiegt, woraus der Gegensatz von *μουσικὴ ἐυμελής* und *μ. εὔρυθμος* entsteht, oder aber innerhalb des *Ethos* sowohl wie das *Pathos* Unterschiede sich geltend machen, in dem ersteren nämlich die Unterschiede der Stimmung (Freude, Schmerz, Sehnsucht, Zorn u. s. f.), in dem zweiten Unterschiede der formalen Bewegung (Heftigkeit und Ruhe, Schnelligkeit und Langsamkeit, das Hüpfende und Gedehnte, das Harte und Weiche u. s. f.): entwickeln sich aus der Beziehung des so in sich differenten Melodischen des *Ethos* zu dem ebenfalls in sich differenten Rythmischen des *Pathos* eine Menge Kombinationen, in denen die Principien der verschiedenen Färbung der *Harmonien* (Tonweisen) wurzeln.

Bis jetzt haben wir die Begriffe „Ethos" und „Pathos" im neutralen Sinne genommen, da sie in sich Gegensätze zulassen[3]); sie können nun aber auch im positiven Sinne genommen werden, und dann bedeutet *pathetisch* so viel wie leidenschaftlich, enthusiastisch, orgiastisch, bacchisch, *ethisch* dagegen so viel wie

---

[1]) *Polit.* VIII, 5: *ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἠθῶν.* — [2]) *Probl.* XIX, 27: *καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος.* — [3]) In ähnlicher Weise enthält z. B. der Begriff des „Sittlichen" einmal als neutral gefafst den Gegensatz des „Sittlichen" und „Unsittlichen", sodann aber in positivem Sinne den Gegensatz zum Unsittlichen. Der Begriff der Sünde fällt so unter den Gesichtspunkt der Moral, der des Verbrechens unter den des Gesetzes; dies bedeutet aber nicht, dafs Sünde und Verbrechen moralische und gesetzliche Dinge seien. Es wird dies, obgleich selbstverständlich, nur erwähnt, um daran die Bemerkung zu knüpfen, dafs die Ausleger des Aristoteles aufser andern logischen Sünden auch die begehen, dafs sie nicht unterscheiden, ob Aristoteles die Ausdrücke *Ethos* und *Pathos* im neutralen oder aber im positiven Sinne nimmt. [Siehe auch über den Begriff des „Ethos" den *Kritischen Anhang* No. 27.]

ernstgestimmt, gehaltvoll, sympathisch, mit einem leisen Nebenklang des Leidens. Man sieht aber schon hieraus, dafs, wenn die beiden Elemente in ihrer positiven Bedeutung einander entgegengesetzt werden, dieser Gegensatz sich mit dem des „Rythmischen“ und „Melodischen“ überhaupt identificirt, so dafs nun die *ethischen* Tonweisen als diejenigen erscheinen, in denen die und zwar ernste Melodie, die *pathetischen* dagegen als diejenigen, in denen der und zwar leidenschaftlich bewegte Rythmus vorherrschen. Dies vorausgeschickt, dürften nun die Bemerkungen des Aristoteles dem Verständnifs keinerlei besondere Schwierigkeiten darbieten; nur ist noch hinzuzufügen, dafs eine als dritte angegebene [1]) Klasse der Tonweisen, nämlich die schon erwähnte *praktische*, gar nicht in diese Begriffsreihe gehört, sondern nur von derjenigen Musik (abgesehen von den Tonweisen) gebraucht wird, welche durch ihre Verbindung mit Gesang oder Tanz vorzugsweise fähig ist, „Handlungen“ nachzuahmen. Wo daher auch Aristoteles das praktische Moment neben dem leidenschaftlichen erwähnt, braucht er die Ausdrücke doch niemals als synnonym oder überhaupt als koordinirte. Der Beweis dafür wird weiter unten folgen.

Auf eine völlig systematische und vollständige Charakteristik der verschiedenen Tonweisen auf Grund dieses Gegensatzes zwischen ethischem und pathetischem Charakter läfst sich nun Aristoteles nicht ein, sondern er führt dieselben nur gleichsam beispielsweise als Erläuterung der Begriffsdefinitionen an. So charakterisirt er die *dorische* Tonweise als die „vorzugsweise ethische“, weil sie einen „ernstgestimmten, männlichen Charakter“ habe [2]), im Gegensatz dazu die *phrygische* als die „wesentlich pathetische“ [3]), weil sie einen „orgiastischen, d. h. ausgelassen wilden und leidenschaftlichen Charakter“ habe; von der *hypophrygischen* bemerkt er [4]) Aehnliches, näm-

---

[1]) Von Müller II, 54, der überhaupt durch fehlerhafte Auffassung der „Harmonie“ und Mangel an logischer Schärfe in der Bestimmung der Begriffe viel Verwirrung in diese an sich so einfache Sache bringt. — [2]) *Polit.* VIII, 7: *περὶ δε τῆς Δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστ᾽ ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον.* — [3]) *Polit.* I. c: *ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονιῶν, ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις. ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά.* Diese Stelle ist auch in Hinsicht der Bedeutung von „Harmonie“ wichtig, indem Aristoteles bemerkt, dafs „die phrygische Tonweise unter den Harmonien denselben Charakter habe, wie die „Flöte unter den Instrumenten“, womit also die „*ἁρμονία*“ ausdrücklich als Tonweise bezeichnet ist. Hiebei mag bemerkt werden, dafs auch Plato die Harmonie in der Bedeutung von Tonweise fafst, indem er nämlich (*Rep.* III. 398 d. e.) sagt, bei dem „Liede“ (*μέλος*) käme Dreierlei in Betracht: der Text, der Rythmus und die Harmonie. Was die letztere betrifft, so liefsen sich darin verschiedene Gattungen unterscheiden, nämlich die „weinerliche“ wie die Mixolydische und syntonolydische Tonweise, die „weichliche“ wie die ionische und lydische, die „besonnene“, wie die dorische und die „lebhafte“ wie die phrygische Tonweise. — [4]) *Probl.* XIX, 48.

lich sie sei „enthusiastischer und bacchischer Natur", auch habe sie ein „praktisches Ethos". Zunächst lehren uns diese Worte einmal, dafs die hypophrygische Tonweise zur Begleitung von Gesängen und Tänzen, die sehr nachahmender Natur, d. h. sehr charakterisirend waren, diente, und zweitens, dafs sie einen leidenschaftlich bewegten Rythmus hatte; wobei es ganz dahingestellt bleibt, ob diese Leidenschaftlichkeit des Rythmus der Grund davon war, dafs sie zur Begleitung solcher Gesänge und Tänze gebraucht wurde, oder umgekehrt ob die dramatische Natur dieser letzteren ihrem Rythmus den leidenschaftlichen Charakter aufgeprägt habe. Darin liegt aber nun der Beweis nicht nur für die obige Behauptung, dafs das *Praktische* kein drittes Moment des rein Musikalischen als koordinirt dem *Ethischen* und *Pathetischen*, bildet, sondern dafs Aristoteles nur dadurch die Verbindung der Musik mit Gesang oder Tanz andeutet, wodurch sie fähig werde, auch Handlungen nachzuahmen. Denn da bei der reinen Instrumentalmusik im Melodischen das nachahmende Element liegt, dieses aber sich nur auf Stimmungen richtet und folglich einen ethischen, keinen pathetischen Charakter hat, so geht offenbar aus jenen Worten hervor, dafs, da die hypophrygische Tonweise einerseits den Rythmus vorwalten läfst, weil sie stark pathetisch ist, andrerseits ein praktisches Ethos hat, dieser Rythmus nicht der musikalische ist, sondern der Kunstgattung angehört, mit welcher sich die Musik zum leidenschaftlichen Ausdruck von Handlungen verbindet.

Dies möchte das Wesentlichste der Ansichten sein, welche Aristoteles über den nachahmenden Charakter der Musik ausgesprochen hat; es bleibt jetzt noch die Frage zu beantworden, ob und welche kathartische Wirkung er der Musik beilegt. *

95. Die musikalische Katharsis — um diesen kurzen Ausdruck zu wählen, im Unterschiede von der *tragischen Katharsis* — ist nun, wie schon bei der Untersuchung über die letztere bemerkt wurde [1]), ein wesentlich anderer Begriff; nämlich gegenüber der *Heiligung*, d. h. Idealisirung der παθήματα von Furcht und Mitleid in der tragischen Katharsis, eher eine *Heilung* von der Leidenschaftlichkeit überhaupt. Wenn man den Ausdruck nicht allzu materiell nehmen will, so könnte gesagt werden, die *tragische Katharsis* sei ausschliefslich homöopathischer, die *musikalische* theils homöopathischer theils allopathischer Art. Denn dort wird nur Gleiches durch Gleiches geheilt, hier auch durch Ungleiches; dort wird Furcht und

---

[1]) Siehe oben No. 89.

Mitleid nur durch Erregung von Furcht und Mitleid „gereinigt", hier wird die Aufregung leidenschaftlicher Stimmung bald durch enthusiastische, bald durch ethische Melodien gelindert, also die *παθήματα* bald durch das *Pathos*, bald durch das *Ethos* gestillt. Wo aber die Musik, wie in den pathetischen Harmonien, aufregend wirkt, da ist sie kathartisch, d. h. sie heilt auf homöopathische Weise, wo sie dagegen blos beruhigt, erscheint sie als nicht kathartisch. Ueber diesen Punkt wird in dem Abschnitt über die Stellung, welche Aristoteles der Kunst überhaupt im Bereich des geistigen Lebens einräumt, also namentlich in Hinsicht auf ethische Bildung und Jugenderziehung, näher gehandelt werden. Hier haben wir es nur mit der kathartischen Wirkung der Musik an und für sich zu thun.

In dieser Hinsicht ist nur eine Aeufserung des Aristoteles bemerkenswerth, auch insofern, als er damit die Quelle aller kathartischen Wirkung überhaupt oder wenigstens die erste Stufe derselben bezeichnen zu wollen scheint. Er sagt nämlich [1]), dafs „die vom „wahnsinnigen Enthusiasmus Befallenen aus den heiligen Gesängen „Heilung und Reinigung schöpften". Dies erinnert nun zunächst an die auch schon bei den Pythagoräern gebräuchliche Anwendung der Musik als Beruhigungsmittel. Sodann aber gewinnt der Ausspruch eine andere Bedeutung dadurch, dafs Aristoteles als die Tonweise, in welcher solche dem Kultus des Bacchus angehörenden Gesänge komponirt sind, die phrygische und als Instrument die Flöte nennt, welche, wie wir oben sahen, wesentlich pathetischer, d. h. enthusiastischer Natur sind. Was den Enthusiasmus und die Ekstase betrifft, so ist davon schon in dem Abschnitt über die Phantasie die Rede gewesen [2]); dabei ist aber nicht der Unterschied zwischen der Ekstase der schöpferischen Phantasie und der leidenschaftlichen Aufregung überhaupt zu übersehen. Den *Enthusiasmus* erklärt nun Aristoteles [3]) als ein Pathos, das sich auf ein psychisches Ethos beziehe", d. h. als den leidenschaftlichen Ausbruch einer Seelenstimmung. In diesem Sinne stellt er denn auch das Enthusiastische mit dem Pathetischen, Bacchischen, Orgiastischen zusammen, wie in der oben [4]) angeführten Stelle. Indem er nun der phrygischen Tonweise, welche ebenfalls enthusiastischer Natur ist, eine

---

[1]) *Politik* VIII, 7: *ἐκ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους (τοὺς ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ κατακωχίμους) καθισταμένους, ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.* — [2]) Vergl. oben No. 77—79. — [3]) *Polit.* VIII, 5: *ὁ δὲ ἐνθουσιασμὸς τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν.* Müller übersetzt dies ziemlich trivial mit „leidenschaftliche Erregung des Seelenzustandes". — [4]) Vergl. die Anm. 8 auf S. 184.

kathartische Wirkung auf den bacchischen Enthusiasmus zuschreibt, so findet die Heilung auch hier in homöopathischer Weise statt, ganz wie bei der tragischen Katharsis. Entgegengesetzter Art ist die Wirkung der mehr ethischen Tonweisen, z. B. der dorischen. Diese, vorzugsweise durch ihre Strenge, würdevolle Einfachheit und ruhigen Ernst dazu geeignet, regen nicht auf, sondern beruhigen, bringen zur Besinnung und Besonnenheit zurück; sie sind es daher, die Aristoteles vorzugsweise als Bildungsmittel der Jugend empfiehlt. Hier nun ist von keiner kathartischen, d. h. ästhetisch erhebenden, sondern von einer rein ethischen Wirkung die Rede: und so erhalten wir denn das Resultat, dafs auch in der Musik die kathartische Wirkung nur durch homöopathische Mittel, die ethische dagegen durch allopathische bewirkt wird; und ferner, dafs jene ausschliefslich den pathetischen Tonweisen, diese den ethischen zufällt.

Auch die Instrumente nehmen an diesem Gegensatz Theil, sofern eine bestimmte Beziehung zwischen ihnen und den Tonweisen obwaltet; — eine Beziehung, die zu der Vermuthung führt, dafs, abgesehen von dem Gegensatz des ethischen und pathetischen Charakters, auch Das, was man heute unter „Klangfarbe" versteht, ein wesentliches Bestimmungsmoment der Tonweise gewesen sei. So schliefst sich die Flöte der phrygischen Tonweise an und wurde wegen ihres pathetischen Charakters namentlich bei den Bacchusfesten gespielt, die Cither dagegen gehört zur dorischen Tonweise und wurde ihres ethischen Charakters bei den apollinischen Gesängen gebraucht. Aristoteles schreibt daher auch der Flöte vorzugsweise eine kathartische Wirkung zu[1]).

96. Dieser Gegensatz der pathetischen und ethischen Tonweisen ist als der normale sowohl für ihren Charakter an sich wie für ihre Wirkungsart zu betrachten. Allein es giebt nun Ausartungen, und zwar, wie dies in der Natur der betreffenden Tonweisen liegt, hauptsächlich auf Seiten der pathetischen; aber auch abgesehen von dem Gegensatz der Wirkung kann die Musik dadurch, dafs die Beschäftigung mit ihr in's Extrem getrieben oder dafs sie gar zum Handwerk gemacht wird, ausarten und eine sowohl der kathartischen wie ethischen Wirkung entgegengesetzte schädliche Wirkung ausüben. Solche Musik, sagt nun Aristoteles, sei „banausischer Art". Ueber diese Punkte, d. h. über die Musik

[1]) *Polit.* VIII, 6.

als ethisches Bildungsmittel wie als Hinderungsmittel der Bildung wird später bei der Frage über die Stellung der Kunst im öffentlichen Leben näher die Rede sein.

3. Die Tanzkunst.

97. Von der Tanzkunst und ihrer Stellung zu den übrigen Künsten handelt Aristoteles ebenfalls nur gelegentlich und noch weniger eingehend wie von der Musik. Dennoch können wir aus seinen zerstreuten Bemerkungen für die Fragen, welche uns hier beschäftigen, ziemlich deutlichen Aufschlufs über seine Ansicht vom Wesen und der Bedeutung des Tanzes gewinnen. Die Punkte aber, welche hier in Betracht kommen, sind ähnliche, wie sie uns bei der Betrachtung der andern Künste entgegentreten, nämlich einestheils die Frage, in wiefern die Tanzkunst nachahmend sei, d. h. welches die Objekte und Mittel ihres Nachahmens seien; anderntheils die Frage, wie demnach ihr ästhetischer und ethischer Charakter, resp. die Art ihrer Wirkung beschaffen sei?

Dafs Aristoteles den Tanz überhaupt als nachahmende Kunst betrachtet, geht aus der schon früher citirten Stelle der *Poetik* hervor, in der er sagt, „die Kunst der Tänzer ahme durch den „blofsen Rythmus nach“. Man erinnere sich, dafs er als die elementaren Mittel der Nachahmung für die Künste der Bewegung das Wort, den musikalischen Ton und den Rythmus bezeichnet und hinzusetzt, dafs die Poesie alle drei, die Musik nur die beiden letzten anwende, und von diesen schliefst er nun für den Tanz noch den musikalischen Ton aus, so dafs nur der „Rythmus“ bleibt. „Denn auch die Tänzer“ — setzt er hinzu — „ahmen durch den „rythmischen Ausdruck ihrer Körperbewegungen sowohl ethische „Zustände der Seele, wie pathetische Aeufserungen derselben, „wie endlich auch Handlungen nach [1].“ In diesem kurzen, aber inhaltvollen Satz ist nun dem Wesen nach Alles enthalten, was über den Begriff des Tanzes zu sagen ist. Aber die prägnante Fassung desselben erfordert eine genauere Prüfung des Sinnes. Zunächst — und dies ist für uns von besonderer Wichtigkeit — geht daraus hervor, dafs Aristoteles das Wesen des Tanzes als formgestaltenden Rythmus bezeichnet, d. h. als rythmisch-bewegte Formgestaltung, so dafs der Tanz in der Reihe der Künste der Bewe-

[1]) *Poetik* I, 5: *καὶ γὰρ οὗτοι* (sc. *ὀρχησταί*) *διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη ναὶ πράξεις.*

gung dieselbe Stelle einnimmt, wie die Plastik in der Reihe der Künste der Ruhe; oder: für Aristoteles ist der Tanz die bewegte Plastik[1]). Hier kann man nun nicht umhin, sein Erstaunen darüber auszudrücken, dafs von dieser wahrhaft ästhetischen und echt spekulativen Bestimmung des Tanzes die neueren Aesthetiker — selbst Hegel, Vischer u. s. f. — sich soweit entfernen konnten, dafs sie den Tanz ganz und gar aus dem System der Künste hinausdrängten und mit der „schönen Gartenkunst", der „Feuerwerkskunst" u. s. f. in eine Kategorie warfen[2]). — Zweitens ergiebt sich aus jenem Satz, dafs der Tanz mit dem blofsen Mittel des *Rythmus* das „Ethos", das „Pathos" und die „Praxis", also einen weiteren Kreis des Nachahmens hinsichtlich der Objekte umfafst, als die Musik, welche aufser dem Rythmus noch das Mittel des Tons anwendet. Denn wenn auch Aristoteles der Musik nicht blos einen ethischen und pathetischen, sondern auch einen dramatischen (praktischen) Charakter beimifst, so haben wir doch gesehen, dafs sie diesen nur durch ihre Verbindung mit andern Künsten, namentlich mit dem Tanz und dem Gesange, also von aufsen her, erhält, dafs dagegen das rein Musikalische sich nur auf den Gegensatz zwischen ethischem und pathetischem Ausdruck beschränkt; und zwar so, dafs das ethische Element in der Melodie, das pathetische in dem Rythmus wurzelt. Wenn also der musikalische Rythmus wesentlich nur pathetischer Natur ist, während der Rythmus des Tanzes nicht blos neben dem Pathos noch das Ethos, sondern sogar die Praxis nachzuahmen vermag, so mufs nothwendiger Weise der Rythmus des Tanzes von dem der Musik ein wesentlich verschiedener, und zwar ein weiterer Begriff sein. Es dürfte also geboten erscheinen, das, was Aristoteles unter ῥυθμός im Allgemeinen versteht, näher zu betrachten. Plato definirt den Rythmus als die „Ordnung in der Bewegung" (*τάξις τῆς κινήσεως*), und wenn auch Aristoteles keine solche allgemeine Definition giebt, so läfst sich doch aus dem Umstande, dafs er 1. den Takt der Musik,

---

[1]) Und in der That finden wir im späteren Alterthum auch bereits eine Ahnung von dem Parallelismus zwischen Plastik und Tanz. Arist. Quintilian nämlich wendet geradezu den Ausdruck „Rythmus" auch auf die unbewegte Formgestaltung, z. B. auf Statuen an. (Vrgl. Teichmüller II, p. 349, welcher aber den tieferen Sinn davon nicht fafst.) — [2]) Siehe die betreffende Stelle in meiner „Widmung an Kart Rosenderenz" und später bei der Kritik der betreffenden Aesthetiker. Dafs jene tiefere Fassung des Begriffs „Tanz" für das ganze System, nämlich für die begriffliche Gliederung der Künste und dadurch rückwirkend für die Bestimmung der ästhetischen Grundbegriffe von der gröfsten Bedeutung ist, wird sich später deutlicher ergeben. In der That bringt diese von den modernen Aesthetikern leer gelassene Lücke gleich einem fundamentalen Eckstein, der herausfällt, das ganze Gebäude der bisherigen Aesthetik in's Schwanken.

2. den Rythmus des Tanzes, 3. das Metrum in der Poesie in gleicher Weise als Rythmen bezeichnet, schliefsen, dafs er dieser platonischen Definition zustimmt; denn in allen diesen Rythmen ist das die Bewegung (des Tons, des Körpers und des Worts) ordende Princip das Gemeinsame. Wie aber, mufs gefragt werden, ist es dann möglich, dafs Das, was bei der Musik und der Poesie durch andere Mittel, bei der ersteren nämlich das *Ethos* durch den Ton, bei der Poesie das *Ethos* und die *Praxis* durch den Inhalt des Wortes (λέξις) und durch die Handlung ausgedrückt wird, während dem Rythmus bei ihnen lediglich das *Pathos* angehört, im Tanze durch den *Rythmus* allein zum Ausdruck gelangen kann? Hierüber giebt Aristoteles nun keinerlei Andeutung; und gerade dies führt auf die naheligende Erklärung, dafs der Tanz — gerade sowie die dramatische Musik, welche ebenfalls praktischer Art ist — nur in der Verbindung der anderen beiden Künste der Bewegung gedacht ist und dafs durch diese Verbindung mit dem musikalisch-dramatischen Element der Rythmus des Tanzes selber an dem Inhalt der Nachahmung dieser Künste participirt, d. h. ethisch und dramatisch wurde.

In der That ist ein Tanz ohne Musik, im antiken Sinne selbst ohne Gesang, kaum zu denken; wie ja umgekehrt nicht nur die heiligen Gesänge immer mit Tanz verbunden waren, sondern auch der Chor ebensowohl orchestischer wie musikalischer Natur war. Diese von Aristoteles als bekannt vorausgesetzte Zusammengehörigkeit des Tanzes mit Musik und Dichtung enthält nun die selbstverständliche Voraussetzung, dafs der Tanzrythmus immer zugleich auch musikalischer und metrischer Rythmus war, und erklärt es hinlänglich, warum er ihm schlechthin die Fähigkeit der ethischen, pathetischen und praktischen Nachahmung beimessen konnte. Dafs indessen hierin ein Mangel an scharfer Trennung der Wirkungsmomente liegt, mag zugegeben werden. In der That werden im Tanze, eben weil er mit ethischen und dramatischen Elementen in Verbindung tritt, auch innere Stimmungen und äufsere Handlungen ausgedrückt, allein der Rythmus des Tanzes für sich bleibt immerhin nur ein pathetisches Element.

Was schliefslich die Frage nach der Wirkung des Tanzes betrifft, so kann von einer solchen — eben wegen der innigen Zusammengehörigkeit desselben besonders mit der Musik — im engeren Sinne nicht die Rede sein. Doch werden wir darauf später bei der Betrachtung der Künste vom Gesichtspunkt der Jugendbildung zu-

rückkommen. Eben dort werden wir auch Gelegenheit haben, die Ansichten des Aristoteles über die ästhetische Bedeutung der Gymnastik kennen zu lernen.

98. Hiemit ist nun die Reihe der Künste der Bewegung abgeschlossen und es bleibt nun noch die Frage zu erörtern, welche Ansichten Aristoteles über die *Künste der Ruhe* äufsert. Hier ist nun sogleich vorzubemerken, dafs er die Architektur überhaupt aus dem System der schönen Künste ausschliefst, weil sie nicht nachahmend sei, sowie dafs er der Plastik und Malerei als bildenden Künsten zwar eine nachahmende Kraft beimifst, aber in viel geringerem Grade als den Künsten der Bewegung, weshalb sie in seinem Sinn auch eine weit untergeordnetere Bedeutung besitzen als diese. Wir können sie daher füglich unter dem gemeinsamen Namen „Bildende Kunst" zusammen betrachten.

4. Die bildenden Künste.

a) Die Architektur.

99. Die Ueberschrift „bildende Künste" (statt „Künste der Ruhe" gegenüber den bisher behandelten „Künsten der Bewegung") deutet schon auf den Umstand hin, dafs Aristoteles zu den nachahmenden Künsten der Ruhe nur die Plastik und Malerei rechnet, d. h. die Architektur als nicht nachahmend ausschliefst. Dennoch ist es immerhin von Wichtigkeit zu wissen, was Aristoteles denn über die Baukunst sagt. Indem die betreffenden Aeufserungen von ihm hier vorangeschickt werden, geschieht dies besonders aus dem Grunde, weil dadurch der Begriff der künstlerischen Nachahmung auch in negativer Weise bestimmt wird. Man hat nämlich in dem Umstande, dafs Aristoteles die Baukunst von den schönen Künsten ausschliefst, weil sie nicht nachahmend sei, den Beweis finden wollen, dafs er die „Nachahmung" im Sinne der Kopirung oder höchstens der verschönernden Nachbildung der Wirklichkeit auffasse. Dies bedarf nun nach unseren bisherigen Untersuchungen keiner Widerlegung mehr. Näher kommen diejenigen aber der wahren Ursache jenes Ausschliefsens, welche darauf hinweisen, dafs Aristoteles unter „Nachahmung" besonders die Darstellung von *Stimmungen* und *Handlungen* versteht. Hievon würde allerdings bei der Baukunst nicht die Rede sein können, aber dann auch im Grunde nicht bei der Plastik und Malerei; wenigstens nicht unbedingt. Denn würden nur diejenigen Bildhauerwerke und Gemälde als Kunstwerke betrachtet werden dürfen, welche Stimmungen

oder Handlungen nachahmen, so würde in der Plastik gerade die erhabenste und monumentalste Gattung, die Darstellung von Göttergestalten, z. B. des „Zeus“ des Phidias, als unkünstlerisch auszuschliefsen sein[1]), und in der Malerei nur ein engbegrenzter Kreis von Motiven für die Darstellung übrig bleiben. Sondern, wenn man erwägt, 1. dafs Aristoteles als die eigentlichen Objekte der Nachahmung (bei den Künsten der Bewegung zunächst) das *Ethos*, das *Pathos* und die *Praxis* bezeichnet; 2. dafs er die Künste der Bewegung deswegen überhaupt für nachahmend hält, weil in der „Bewegung“ ein gemeinsamer Berührungspunkt zwischen ihnen und der Seele liege: so erscheint es aufser Zweifel, dafs er das Gebiet des Nachahmens überhaupt auf die Sphäre des subjektiven Geistes beschränkte. Nicht also deshalb, weil die Architektur überhaupt nicht nachahmend sei, noch auch deshalb, weil sie weder Handlungen noch Stimmungen nachahmen könne, sondern weil ihr Gestaltungsgebiet aufserhalb der Sphäre des subjektiven Geistes falle, rechnet er sie nicht zu den schönen Künsten.

Hier haben wir also die Grenze des aristotelischen Begriffs der „Nachahmung“ als bestimmenden Princips der schönen Kunst. Hätte er ihn nicht in blos subjektivem Sinne, sondern auch in objektivem, oder mit andern Worten als den der künstlerischen Gestaltung gegenüber dem substanziellem Inhalt alles (subjektiven wie objektiven) Wirklichen, überhaupt gefafst[2]), so würde er nicht nur die Baukunst ebenfalls in das System der Künste haben eingliedern können, sondern auch gewisse Sondergebiete der Plastik und Malerei, wie z. B. die Landschaft und das Stillleben, nicht auszuschliefsen nöthig gehabt haben[3]). Wir haben schon oben bemerkt, dafs hierin überhaupt die Grenze der antiken Anschauung liegt.[4])

100. Hinsichtlich der Ansichten des Aristoteles über die Baukunst ist vorläufig zu bemerken, dafs, wo er von den andern Künsten spricht, er ihrer niemals erwähnt, sonst aber sich mit den tektonischen Gesetzen der Konstruction eines Bauwerks bis auf die einzelnen organischen Theile desselben herab sehr eingehend be-

---

[1]) Die mehr aktiv gestalteten Göttergestalten, wie der „Apoll von Belvedere, u. s. f., gehören nicht mehr der Kulminationsepoche der griechischen Kunst an. In der Zeit der reinsten Kunstblüthe wurden Handlungen, wie Kämpfe und dergl. nur in Reliefs oder zur Ornamentirung von Tempelgiebeln u. s. f. behandelt. — [2]) Eine Andeutung, dafs Aristoteles doch eine Ahnung von der Möglichkeit einer objektiven Kunstnachahmung (in dem obigen Sinn) hatte, scheint darin zu liegen, dafs er in der *Physik* (II, 9) eine Art Vergleichung der Konstruction des Gebäudes mit der Weltordnung anstellt. Hierin liegt denn doch ohne Zweifel der Keim eines Nachahmungsprincips für die Architektur. — [3]) Vergl. No. 76 am Schlufs. — [4]) Vrgl. unten: *Plotin* §. 23 b.

schäftigt. Was zunächst den Zweck betrifft, so sagt er[1]), „man „baue entweder, um etwas zu bergen und zu verbergen oder auch „der Sicherheit halber, indem das Haus eine Bedeckung (σκέμασμα, „tectum, Dach) sei und dadurch Schutz gegen die Unbill, die Wind, „Regen und Sonnengluth üben, gewähre... Da die Natur den Men„schen nicht wie das Thier mit Kleidern und Schuhen hervorbringe, „so sei er genöthigt, sich auf künstliche Weise solchen Schutz zu „bereiten". Dann aber erhebt er sich von diesem Nothdurftsstandpunkt weiter zu einem höheren, indem er gleichsam als eine baupolizeiliche Vorschrift für den Staat das Gesetz aufstellt, der Mensch dürfe sich mit der Erfüllung des bloſsen Zwecks beim Bauen nicht begnügen, sondern „sowohl an öffentlichen Gebäuden, wie Befesti„gungen" — er denkt dabei wohl an die Akropolis in Athen — „als auch bei Anlegung von Privathäusern müsse auch die künst„lerische Ausschmückung (κόσμος) berücksichtigt werden". Er weist mit klarem Bewuſstsein darauf hin, daſs überall in der menschlichen Welt — im Gegensatz zu dem rein Zweckmäſsigen des Naturlebens — der bloſse Nutzen zu einem *Ethos* erhoben werden müsse, und er benutzt gerade die Baukunst, um das Thörichte in der Ansicht nachzuweisen, daſs die Welt in dem Organismus ihrer Kräfte lediglich dem äuſserlichen Kausalnexus unterliege, d. h. nur dem Gesetz einer blinden Nothwendigkeit und im Uebrigen dem Zufall unterworfen sei. „Dies sei" — sagt er[2]) — „ebenso falsch „als wenn man behaupten wollte, daſs die das Fundament eines „Gebäudes bildenden Quadern nur deshalb zu unterst, die leichteren „Theile, wie das Holz, aber zu oberst angebracht würden, weil jene „am schwersten wären, dies dagegen am leichtesten". —

Interessant ist zu bemerken, wie bei Aristoteles überall, wo er ein geistiges Gestaltungsprincip vorfindet, das Denken sofort das Moment der „Bewegung" darin fordert. So auch hier. Indem er die organische Gesetzmäſsigkeit in der Architektur entdeckt, drückt er dies Gesetz in der Form einer Forderung an den Architekten aus, indem er verlangt, daſs dieser „beim Bauen so zu verfahren habe „wie die Natur, die auch nicht blos Materie sei, sondern ein For„princip enthalte", d. h. er müsse „nicht blos Einsicht in das „Baumaterial haben, also die besonderen Qualitäten von Ziegel und

[1]) *Physik* III, 9 im Anfange: *ἕνεκα τοῦ κρύπτειν ἄττα καὶ σώζειν. Polit.* VII, 11: *πρὸς ἀσφάλειαν* und *De anima* I, 1: *„ὥσπερ οἰκίας ὁ μὲν λόγος τοιοῦτος ἂν εἴη ὅτι σκέπασμα κωλυτικὸν φθορᾶς ὑπ' ἀνέμων καὶ ὄμβρων καὶ καυμάτων.* Vrgl. *De part. anim.* IV, 10. — [2]) *Physik* II, 9 im Anfang.

„Holz kennen, wie der Arzt die von Galle und Schleim[1]), sondern „er müsse — wie der Arzt das Wesen der Gesundheit“ (das in der formalen Beziehung der differenten Stoffe beruht) — „so das all- „gemeine Gestaltungsprincip kennen, wonach die Materialen „verwandt werden[2]). Hienach“ — fährt er fort — „zerlege sich die „Arbeit des Bauens als organische Bewegung des Formprincips „in eine Reihe einzelner Vorrichtungen, die alle dadurch bedingt „werden; und das Haus, als fertiges Werk, sei das Resultat dieser „gestaltenden Bewegung und bleibe dann äufserlich vorhanden“. Man sieht, wie ihm hiebei der Gegensatz gegen die Künste der Bewegung vorgeschwebt hat, bei denen die Bewegung immanentes Moment des Kunstwerks selbst ist, während sie in den Künsten der Ruhe als producirende Thätigkeit nur so lange existirt, als hier das Kunstwerk als solches noch nicht da ist. „So müssen“ — sagt er — „zuerst die Tambourstücke der Säule gelegt werden, ehe man „mit der Kannelirung (*ῥάβδωσις*) beginnen könne“, wobei zu bemerken, dafs er das Princip der Säule zwar als zweckhaft, nämlich, dafs sie Stütze sei, ihre Form aber als über den Zweck hinausgehend, also als ästhetische Nothwendigkeit betrachtet. —

Er ist hier sehr nahe daran, den Begriff der Naturschönheit, als subjektives Anschauungsmoment des Zweckhaften, zu finden, und da müssen wir denn noch an eine andere Stelle[3]) erinnern, in welcher er das Schaffen der Natur mit dem der zweckmäfsigen Kunst (denn dies ist ihm die Baukunst) vergleicht. „Wenn ein „Haus oder andere Werke der zweckmäfsigen Kunst nicht durch die „Kunst, sondern in Folge eines Naturprozesses entstehen könnten, „so würden sie in derselben Weise hervorwachsen, wie jetzt und „umgekehrt: wenn die Naturprodukte durch die Kunst hervorgebracht werden könnten, so müfste sie ähnlich dabei verfahren wie „die Natur“ —; wobei allerdings nicht berücksichtigt ist, dafs die Natur aus einem inneren Keim heraus organisch sich gestaltet, während die Werke der Kunst unorganisch verfahren, indem sich äufserlich Theil an Theil reiht und das Organische in ihnen nur der Idee angehört, welche erst bei Vollendung ihren Organismus reali-

---

[1]) *Phys.* II, 2 und *De anim.* 1, §. 11. — [2]) *Natur. auscult.* II, 7. Diese Stelle, worin hinsichtlich der Baukunst eine Vergleichung der Natur- und Kunstproduction angestellt wird, enthält ebenfalls die Andeutung eines nachahmenden Princips in der Architektur (S. u). — [3]) Die oben angegebene aus *Nat. ausc.*: *Οἷον εἰ οἰκία τῶν φύσει γιγουμένων ἦν, οὕτως ἂν ἐγίγνετο ὡς νῦν ἀπὸ τέχνης· εἰ δὲ τὰ φύσει μὴ μόνον φύσει ἀλλὰ καὶ τέχνῃ γίγνοιτο, ὡσαύτως ἂν γίγνοιτο ᾗ πέφυκεν .... Μάλιστα δὲ φανερὸν ἐπὶ τῶν ζώων τῶν ἄλλων, ἃ οὔτε τέχνῃ οὔτε ζητήσαντα οὔτε βουλευσάμενα ποιεῖ.... αἵ τε ἀράχναι καὶ οἱ μύρμυκες καὶ τὰ τοιαῦτα.... οἷον τὰ φύλλα τῆς τοῦ καρποῦ ἕνεκα σκέπης* u. s. f.

sirt zeigt. Bei dem Wachsen des Naturprodukts liegen dagegen alle Theile in gleichmäſsiger Entwicklung schon im Embryo neben einander und kommen gleichmäſsig zur Vollendung. Hierin beruht nun der Unterschied zwischen Kunst- und Naturprodukten überhaupt, daſs in der Kunst vor allem äuſserlichen Hervorbringen die Idee fertig gestaltet ist, während in der Natur sich die Idee erst als sich gestaltende realisirt[1]). „So baut" — fährt Aristoteles fort — „die „Schwalbe ohne Rath" (d. h. ohne bewuſstes ideelles Vorbild) „ihr „Nest, so arbeiten die Spinnen ihre Gewebe, so die Ameisen wie „die Künstler". — Hier ist also der thierische Kunsttrieb gemeint, der allerdings, obwohl unfrei, doch mit dem Kunstschaffen des Menschen das Moment des allmäligen Entstehens der Theile gemeinsam hat, weil das Thier nicht als Naturprodukt sondern als producirend dem organischen Leben angehört. Nicht aber findet dasselbe im vegetabilischen Leben statt, wie Aristoteles will, indem er hinzufügt, daſs „die Hüllblätter der Knospen um der Frucht willen „geschaffen werden und die Wurzeln der Bäume sich nach unten „strecken"; denn die Hüllblätter und die Wurzeln sind wie der ganze Baum dynamisch im Keim ja bereits vorhanden, während nicht das Material, womit die Schwalbe ihr Nest baut, sondern nur etwa der Instinkt des Bauens selbst dem Vogel-Keim angehört. Ganz logisch ist dies also nicht. Allein gerade die Beispiele, welche Aristoteles wählt, scheinen darauf hinzudeuten, daſs er in dem Kunsttrieb der Thiere noch ein anderes Moment als das des bloſs Zweckhaften ahnt. Jedenfalls geht aus den Aeuſserungen des Aristoteles über die Baukunst so viel hervor, daſs es für ihn, wenn er nicht den Begriff der „Nachahmung" durchaus auf die Sphäre des subjektiven Geistes beschränkt, sondern ihn allgemein als den des künstlerischen Gestaltens eines gegen den Zweck indifferenten ideellen Inhalts überhaupt gefaſst hätte, nur ein kleiner Schritt gewesen wäre, in der Baukunst ebenfalls dieses Princip des künstlerischen Gestaltens, also des freien Kunstschaffens, zu entdecken. Zweckhaftes kann auch mit den andern Künsten verbunden werden: ein Wirthshausschild bleibt immerhin ein Gemälde, ein Karyatide oder Brunnenfigur ein Skulpturwerk; eine Tanzmelodie oder die bettelhafte Leierkastenmusik hört ebenso wenig auf Musik zu sein, wie die gereimten Devisen auf Ostereiern Poesie; vorausgesetzt, daſs sie den ästhetischen Anforderungen, die an ein Werk der Kunst zu

[1]) Dies unterscheidet Aristoteles sonst auch sehr wohl, wie die Stelle in der Metaph. 1070 a, 7 beweist: *ἡ μὲν οὖν τέχνη ἀρχὴ ἐν ἄλλῳ, ἡ δὲ φύσις ἀρχὴ ἐν αὐτῷ.*

stellen sind, genügen. Mehr oder weniger ist immer ein Zweck bei der Kunstproduction vorhanden, nur giebt er selbstverständlich kein Kriterium für den Kunstwerth ab.

b) Die Plastik und Malerei.

101. Wir fassen diese beiden, allerdings sehr verschiedenen Künste zusammen, theils weil sie von Aristoteles meist zusammen erwähnt werden, theils weil Das, was er von ihnen sagt, überhaupt nur dürftig ist. Zunächst ist zu bemerken, dafs er nicht nur die den bildenden Künsten zuständige Nachahmung für bei Weitem nicht so wirkungsvoll hält, als z. B. die der Poesie, sondern dafs er auch dem Wesen nach zwischen ihnen und der letzteren Kunst einen Unterschied macht. Wenn er[1]) daher unter den Vergnügen hervorrufenden Dingen auch die Nachahmungen nennt und als Beispiele dafür neben der Poesie auch die Malerei und Bildhauerkunst anführt, so ist hier der Ausdruck „Nachahmung" im ganz allgemeinsten Sinne zu nehmen. Ehe aber die Differenz zwischen der „bildenden Nachahmung" — um diesen Ausdruck zu wählen — und derjenigen Nachahmung, welche den Künsten der Bewegung (Poesie, Musik, Tanz) beiwohnt, näher bezeichnet werden kann, ist zu fragen, worin sie übereinstimmen. Hier ist an die Stelle im zweiten Kapitel der *Poetik* zu erinnern, wo er das Beispiel für den Unterschied zwischen den Objekten der Nachahmung hinsichtlich ihrer Qualität, nämlich dafs sie entweder „idealer" oder „realer" oder „karrikirter" Art sein könne[2]), der Malerei entnimmt; allein gerade hieraus geht schon hervor, das es nicht *ἤθη*, *πάθη* oder *πράξεις* der Personen seien, sondern diese selbst in ihrer Gegenständlichkeit, welche nachgeahmt werden, und ferner, dafs es nur die besondere Weise des Auffassens ist, worin der Unterschied des Nachahmens gesetzt wird.

In der That läfst sich auch keine Stelle bei Aristoteles nachweisen, worin er die Werke der bildenden Kunst ausdrücklich als Nachahmungen ethischer Art bezeichnete. Sondern er sagt, dafs, während die Künste der Bewegung sowohl Stimmungen und Gefühlsausdrücke wie auch Handlungen wirklich nachahmen (die Möglichkeit davon liegt nämlich in der *κίνησις*, welche diese Künste mit der Seele als Nachahmungsobjekt gemein haben), die bildenden Künste nur symbolische Andeutungen davon zu geben vermöchten. „Denn woher kommt es" — fragt er — „dafs allein das

---

[1]) *Rhetor.* I, 11. *τὸ μιμημένον ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητική.* — [2]) Vergl. über diese Stelle oben No. 76.

„Hörbare von allen Sinneswahrnehmungen ein *Ethos* enthält, nicht „aber die Farbe, das Riech- oder Schmeckbare?“[1]). Es ist bereits oben bei der Betrachtung des Ethos in der Musik[2]) ausführlich darauf hingewiesen, daſs Aristoteles dem Reich des Sichtbaren nur insoweit eine ethische Wirkung beimiſst, als in ihm ebenfalls ein Bewegungselement liegt; z. B. dem Wechsel der Farbe im Erröthen, Erbleichen u. s. f. und der Form, sofern sich in ihr ein Rythmus offenbart. Da nun nicht der Wechsel der Farbe, als diese Bewegung im Sichtbaren, wohl aber die *σχήματα* nachgeahmt werden können, so steht die Form überhaupt den Künsten der Bewegung näher als die Farbe, d. h. die Plastik näher als die Malerei. Und auch in der Malerei ist es, wie die citirte Stelle der *Poetik* beweist, zunächst auch die Form, was als geistiges Element wirkt. In der That ist hiemit von Aristoteles die in der modernen Kunst so stark ventilirte Frage über die Stellung der Koloristen zu den Komponisten in der Malerei sehr bestimmt zu Gunsten der letzteren entschieden. Denn er deutet damit offenbar an, daſs, wie im organischen Körper der Knochenbau und die Muskulatur das *σχῆμα*, d. h. das Grundprincip der lebendigen Gestalt enthält, während Fleisch und Blut u. s. f., kurz das Stoffliche, erst durch das Schema Leben und Gestalt gewinnen, so auch im Gemälde die Farbe nur das Fleisch und Blut, also das stoffliche Element darstellt, während die Komposition den unmittelbaren Ausdruck des Innern, des Lebens selbst, giebt.

Endlich ist noch eine Stelle in der *Poetik*[3]) zu notiren, worin Aristoteles, von der Wichtigkeit der Handlung für die Tragödie sprechend, bemerkt, „Stimmungen könne sie schon eher entbehren“ und hinzusetzt, daſs „es auch unter den Malern einige gebe, welche „wie Polygnotos, treffliche Stimmungsmaler seien, während andere, „wie Zeuxis, in ihrer Malweise nicht auf die Darstellung von „Stimmungen hinarbeiteten“[4]). Es ist hier vielleicht eine leise

---

[1]) *Probl.* XIX, 17. Wir haben schon oben (No. 92) diese Stelle angeführt und darauf hingewiesen, daſs Aristoteles dem „Hörbaren“ nicht das „Sichtbare“ überhaupt, sondern nur das „Farbige“ — mit Ausschluſs der Form also — gegenüberstellt, was wohl zu beachten ist; denn er gesteht damit indirekt der Form ein *Ethos* zu. Daſs er übrigens die Form hinsichtlich ihrer ethischen Wirkung ausdrücklich über die Farbe stellt, geht auch aus der Stelle in der *Poetik* VI, 15 hervor, worin er sagt, daſs die schönsten Farben in einem Gemälde ohne die gehörige Form wirkungslos seien, während ein einfacher, aber charakteristischer Umriſs die Vorstellung eines wirklichen Bildes gewähre. — [2]) No. 92. — [3]) *ἄνευ δὲ ἤθων γένοιτ' ἂν* (sc. *ἡ τραγῳδία*)... *οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν. ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἦθος.* — [4]) Stahr, der hier *ἦθος* mit „Charakter“ übersetzt, macht gegen diese Kritik des Zeuxis geltend, „daſs dieser Maler die „Penelope“ ihrem historischen Charakter gemäſs so sittsam und

Andeutung des Unterschieds der Genremalerei von der Historienmalerei enthalten, sofern die Stimmung dem Individuum als solchem, in seiner momentanen, also vom Zufall abhängigen Gemüthslage, angehört, während die Handlung, sofern sie überhaupt eine allgemeine Bedeutung hat, die Person als historische charakterisirt. Wenn Wallenstein über die Sterne reflektirt und seine Stimmung dadurch beeinflussen läſst, so ist dies genrehaft, wenn er dagegen mit den Schweden ein geheimes Bündniſs schlieſst, so wird er historisch. Die alte düsseldorfer Schule, welche wesentlich Stimmungsmalerei war, ist deshalb auch nur genrehaft, selbst in ihren Historiengemälden, während die alten Italiener selbst in ihren Genrebildern historisch erscheinen, weil sie ohne Stimmung sind.

§. 17. D. Die Stellung der Kunst zum Leben.

102. Daſs Aristoteles weit davon entfernt war, den Werth des Schönen überhaupt und näher dann den der Künste, wie es Plato that[1]) nach ihrer praktischen Brauchbarkeit hinsichtlich der öffentlichen Bildung zu bestimmen, haben wir bereits früher gezeigt[2]). Indem er nämlich den Begriff des Schönen gegen den des Guten (und auch des Wahren) streng abgrenzt und aufzeigt, wie die allgemeine Idee sich in diese drei Verwirklichungsgebiete besondert, tritt er gegen Plato, der das Gute als das Höchste, als die Idee selbst, hinstellt und das Schöne und Wahre nur so weit gelten läſst, als es diesem höchsten Guten entspricht, in einen direkten Gegensatz. Es kann daher von vorn herein auch nicht erwartet werden, daſs Aristoteles das Gebiet der Kunst als ein gegen die andern Gebiete des Geistes untergeordnetes betrachtet oder gar die Frage aufwirft, ob und welchen praktischen Werth die Künste haben. Geht doch schon aus dem Umstande, daſs er die Architektur, da sie hauptsächlich teleologischer Natur ist, von den schönen Künsten ganz ausschlieſst, deutlich genug hervor, daſs er die praktische Zweckmäſsigkeit für das ästhetische Gebiet überhaupt als kein wesentliches Kriterium betrachtet.

Nichtsdestoweniger lag auch für ihn die Frage nahe, nicht wel-

---

„züchtig dargestellt habe, daſs die Kunstkenner zu Plinius Zeiten darin das Musterbild „eines ausdrucksvollen Gemäldes erkannten". Allein gerade daraus geht hervor, daſs Aristoteles bei dem ἦθος gar nicht an Charakter dachte, sondern eben an die durch Temperament und individuelle Gefühlsbildung bedingte Neigung überhaupt, die sich im gegebenen Falle als Gefühlsstimmung, im Gegensatz zum Handeln, offenbart. Nimmt man den Ausdruck in diesem Sinne, so fällt jedes Bedenken fort. (Vergl. oben No. 87 am Ende und Kr. A. No: 27.)

[1]) Siehe oben No. 44 ff. — [2]) Siehe No. 62 u. 68.

cher praktische Zweck, aber welche praktische Stellung der Kunst im öffentlichen Leben beizumessen sei, und dabei geht er denn auch — aber durchaus erst in zweiter Reihe — auf die Frage der ästhetischen Jugendbildung ein. Die Weise, wie er sie beantwortet, ist wie gewöhnlich bei ihm eine aufserordentlich prägnante. Aus der Nothwendigkeit der kathartischen Wirkung[1]) nämlich, welche den schönen Künsten durch das ihnen innewohnende Princip der mimetischen Gestaltung beiwohnt, entspringt die Forderung an den Künstler, diese reinigende Wirkung stets als Zweck seines Kunstschaffens im Auge zu haben; und dies drückt er durch den Satz aus, dafs die Kunstübung nichts Banausisches an sich haben dürfe. Aber auch hier ist daran festzuhalten, dafs das *Banausische* — dessen Bedeutung sogleich erörtert werden wird — keineswegs etwa mit dem Unsittlichen zusammenfällt, ebensowenig wie das *Kathartische* mit dem Sittlichen, sondern dafs es lediglich Dasjenige umfafst, was der Kunstübung als solcher den kathartischen Charakter raubt, d. h. sie entidealisirt. Wenn im Weiteren eine solche Entidealisirung nach der praktischen Seite des Lebens hin dann auch einen entsittlichenden Einflufs zur Folge hat, so ist diese Wirkung doch erst eine sekundäre, vermittelte und liegt nicht an sich in Begriff des Banausischen. — Sehen wir nun zu, wie Aristoteles sich über das Banausische[2]) ausspricht.

Auf die Kunst angewandt, versteht er zunächst darunter jede Kunstübung, welche den „Körper oder die Seele oder den Geist[3]) „der Freien, statt sie zu erheben und zu kräftigen, entwürdigt und „zu tüchtigem Handeln untauglich macht". Nun ist aber bei Ausübung der Kunst rücksichtlich ihrer Wirkung eine doppelte Seite zu unterscheiden, nämlich die Wirkung auf Andere und die Rückwirkung auf denjenigen, welcher die Kunst übt. Das Letztere hat Aristoteles zunächst, und namentlich hinsichtlich der Jugendbildung im Auge. Zweitens unterscheidet er in dem *Banausischen* die unkünstlerische Form der Kunstübung überhaupt von der Uebertrei-

---

[1]) Ueber die Katharsis siehe oben No. 88 u. 89. — [2]) Was die ethymologische Bedeutung des Worts betrifft, so bezeichnet es ursprünglich theils solche Arbeit, die am Feuer oder durch Hülfe des Feuers betrieben wurde, theils ein Handwerk, bei welchem man sitzend arbeitete. Beides liegt in dem Stammwort *βαῦνος*, was „Kamin", „Ofen" bedeutet. Weiterhin wurde es denn auch geradezu für Sklavenarbeit, gemeine Arbeit oder was wir *Handwerk* im Gegensatz zu *Kunst* nennen, gebraucht. — [3]) *Politik* VIII, 1, 2.: *Βάναυσον δ' ἔργον εἶναι δεῖ τοῦτο νομίζειν καὶ τέχνην ταύτην καὶ μάθησιν, ὅσαι πρὸς τὰς χρήσεις καὶ τὰς πράξεις τῆς ἀρετῆς ἄχρηστον ἀπεργάζονται τὸ σῶμα τῶν ἐλευθέρων ἢ τὴν ψυχὴν ἢ τὴν διάνοιαν.* Was die *διάνοια* betrifft, so setzt er hinzu, dafs sie durch die banausische Kunstübung *ἄσχολον* werde, womit er andeutet, dafs der Geist durch zu anhaltende mechanische Beschäftigung seine Freiheit und Elasticität einbüfse.

bung dem G r a d e nach und auch von dem falschen Zweck, der damit erstrebt wird. In mancher Beziehung fallen diese Momente wieder zusammen. So kennzeichnet er als „banausisch“ jede Kunst, die für Lohn getrieben wird, weil dies die Ausübung unfrei mache. Hiemit wird also das Handwerk ausgeschlossen. Was die Jugendbildung betrifft, bei welcher als Disciplinen neben Grammatik auch die Musik, die Gymnastik und die Zeichnenkunst in Frage kamen, so warnt er davor, den betreffenden Unterricht so zu behandeln, dafs die jungen Leute aus einer dieser Beschäftigungen einen besonderen Beruf machen, weil dadurch die harmonische Entwicklung sowohl des Körpers wie der Seele durch einseitige Ausbildung gehemmt werde[1]). Besonders dadurch, dafs solcher Beruf als Broderwerk betrachtet wird, werde die Kunst, die dazu dienen soll, entwürdigt. „Denn überall blos das Nützliche im Auge zu haben, „zieme den Hochherzigen und Freien am allerwenigsten[2]), sondern „das Schöne und Ernsthafte müsse seiner selbst wegen erstrebt und geübt werden[3]). — Die F r e i h e i t ist es mithin, Freiheit im materiellen wie ideellen Sinn, welche von Aristoteles als ein Kennzeichen der echten Kunstübung betrachtet wird, und überall wo diese Freiheit gegen einen andern Zweck oder eine andere Form zurückgestellt erscheint, wird die Kunstübung *banausisch*. Nicht nur also das Nützlichkeitsgegenstände producirende Handwerk, sondern auch die „Kunst um Brod“, namentlich aber das künststückproducirende Virtuosenthum ist im Sinne des Aristoteles banausisch. Er geht hierauf in den citirten Stellen der *Politik* sowie auch an verschiedenen der *Ethik* sehr weitläufig ein, indem er an einzelnen Künsten, namentlich an den für die Jugendbildung verwandten Disciplinen, die banausischen Manieren auseinandersetzt.

Was namentlich das V i r t u o s e n t h u m i n d e r M u s i k betrifft, so charakterisirt er es mit grofser Schärfe und in einer Weise, dafs man seine Worte auch auf die Gegenwart anwenden könnte. Er schildert, wie solche Fingerkünstler es nur auf äufseren Prunk absehen, wie es ihnen gar nicht auf die Kunst und die künstlerische Wirkung ankomme, sondern lediglich auf Erregung sinnlichen Ergötzens und staunender Verwunderung. Durch solche Kunstübung werde nicht nur der Zweck der Kunst, die Lust am Schönen zu erwecken, verfehlt, sondern die Kunst selber und mit ihr die Künstler, die sie auf solche Weise treiben, nehmen dadurch einen gemei-

---

[1]) *Polit.* VIII, 4. — [2]) *Polit.* VIII, 3 am Schlusse. — [3]) *Ethik* X, 6: *τὰ καλὰ καὶ τὰ σπουδαῖα πράττειν τῶν δι᾽ αὐτὰ αἱρετῶν.*

nen Charakter an; vor dergleichen sei daher die Jugend zu bewahren[1]). Ja er klassificirt sogar die Instrumente nach dieser banausischen Wirkung. Alle diejenigen nämlich, deren Handhabung sehr schwierig sei, wie die *Pektis*, die *Cither*, das *Barbiton*, die *Heptagone* und die *Sambyken*, würden daher beim Musikunterricht der Jugend auszuschliefsen sein; aufserdem aber auch die *Flöte*[2]), aber aus anderem Grunde, nämlich theils weil sie einen orgiastischen Charakter hat, theils weil man dazu nicht singen könne. Bei der Jugendbildung müsse aber die Instrumentalmusik, damit sie ihren ethischen Charakter behalte, immer mit Gesang verbunden werden. Andererseits aber betrachtet er die praktische Uebung in der Musik für die Jugendbildung deshalb als sehr förderlich, weil nur durch eigne Ausübung das Urtheil geübt werde[3]) und aufserdem das Spiel, nicht für Andere, sondern zum eignen Genufs, heilsam für die Seele

---

[1]) *Politik* VIII, 7. — [2]) *Politik*. VIII, 6.

[3]) Dieser Punkt giebt uns Gelegenheit, Aristoteles' Ansichten über die Kunstkritik mitzutheilen. Er stellt nämlich — und darin wurzelt ja der eigentliche Streitpunkt — die Frage auf, ob man ein richtiges Urtheil über eine Sache haben könne, die man nicht selbst geschaffen hat. Hier erläutert er denn zunächst in einigen frappanten Beispielen aus dem gewöhnlichen Leben, dafs darüber kein Zweifel sein könne, indem er darauf hinweist, dafs über eine Mahlzeit nicht der Koch, sondern der sie zu verzehren hat, Richter sei, und ein Steuermann die Brauchbarkeit eines Steuerruders besser beurtheilen könne, als der Zimmermann, der es gefertigt (*Politik* III, 6). Ein Verständnifs könnten also auch Die besitzen, die von der Herstellung des Werks nichts verstünden. Weiterhin aber macht er dann einen Unterschied zwischen Denen, die durch ihre Bildung für solches Verständnifs befähigt seien und den Ungebildeten (*Metaph.* *α*, 3), indem der Ungebildete überhaupt nicht wisse, ob er einer Sache zustimmen müsse oder nicht, und sich bald mit blofsen Beispielen als Beweismitteln begnüge, wo ein streng mathematischer Beweis erforderlich sei, bald einen solchen mathematischen Beweis verlange, wo dieser gar nicht möglich sei. Der Gebildete dagegen sei, ohne eine Sache fachmäfsig gelernt zu haben, doch im Stande sie zu verstehen, und vermöge zu beurtheilen, wann die eine oder die andere Beweisführung passend sei. So unterscheidet er denn die eigentliche fachmäfsige Kenntnifs eines Gegenstandes von der Bildung, die zur Beurtheilung befähige. (*De part. anim.* I, 1). Die eine nennt er *ἐπιστήμη τοῦ πράγματος*, die andere *παιδεία*, und den so Gebildeten *ὅλως πεπαιδευμένος*, d. h. also Jemand, der überhaupt die Fähigkeit besitzt, Alles, was ihm auch vorkommen mag, auf Grund der Prüfung des Wesens der Sache selbst, seinem Wesen nach zu begreifen: mit einem Worte der *κριτικός* ist ihm der philosophisch Gebildete. Gegen die Fachmänner einer Wissenschaft und Kunst (*εἰδότες*, die Wissenden) stellt er also die *ὅλως πεπαιδευμένοι*, die im philosophischen Denken Geübten, gegen die *ἐπιστήμη* (die Fachwissenschaft) die *παιδεία* (die philosophische Bildung) als berechtigt hin und weist den Anspruch der Ersteren, nur wieder von Fachleuten richtig beurtheilt werden zu können, entschieden zurück. Ja, er behauptet geradezu, dafs in der Kunst meist der Urheber des Werkes, weil er befangen sei, viel weniger ein richtiges Urtheil darüber habe als der gebildete Nichtkünstler, z. B. über ein Haus derjenige, welcher es bewohne, besser urtheile, als der Architekt. Allein nicht in allen Künsten sei dies so;, in der Musik z. B. müsse man auch technisch die Sache verstehen, d. h. die musikalischen Gesetze entweder theoretisch oder praktisch kennen, um eine gute Melodie von einer schlechten unterscheiden zu können (*Polit.* VIII, 6); aber bis zur fachgemäfsen Ausbildung brauche solche praktische Kenntnifs der Kunst nicht zu gehen, um das Schöne zu beurtheilen und zu geniefsen (*δύνασθαι τὰ καλὰ κρίνειν καὶ χαίρειν ὀρθῶς*).

sei. Was die Kinderspiele für die Kinder seien, das sei die Musik für das Jünglingsalter: sie beschäftige und bilde die Phantasie. Später, wenn der Verstand sich erst entwickelt hätte, bedürfte es keiner eigenen Uebung in der Musik, sondern da genüge das bloſse Hören.

104. In ähnlicher Weise spricht er von der Gymnastik. Hier liegt das Banausische darin, daſs die Kunstübung, wie bei der Musik in's Virtuosenthum, so bei der körperlichen Ausbildung in's Athletenthum ausartet. Der *Athlet* macht ebenso wie der *Virtuose* die Kunst zum Broderwerb: es ist die Profession, welche das Element der Freiheit in der Kunstübung ertödtet. Die Gymnastik soll auf den Körper einen ähnlichen Einfluſs haben, wie die Musik auf die Seele: nämlich die Entwicklung des Gefühls für Harmonie und Anmuth. Durch das Gefühl der Beherrschung aller körperlichen Mittel wird nun nicht blos eine auf dem Bewuſstsein der materiellen Kraft beruhende Sicherheit der Bewegungen, welche als schönes Maaſs und Rythmus zur Erscheinung kommt, sondern auch eine geistige Sicherheit erzeugt, welche als *ἀνδρεία*, als Tapferkeit, nicht nur positiv die Seele stärkt, sondern auch die blos natürliche Rohheit, die brutale Kraft mildert und sänftigt[1]). Eine Gymnastik also, die nur auf Entwicklung solch' roher Kraft hinarbeitet, sei nicht minder *banausisch* als der verweichlichende Tanz. Aristoteles schlägt daher vor, daſs in dem Knabenalter die Gymnastik nicht zu anstrengend sein dürfe und bei Beginn der Mannbarkeit der Unterricht darin gänzlich aufhören müsse, um dafür etwa drei Jahre der Musik und anderen, mehr die Seele anregenden Beschäftigungen zu widmen. Erst bei völlig entwickeltem Körper könne dann die Gymnastik, als praktische Vorschule für den Kriegsdienst wieder, und zwar mit schwereren Körperübungen verbunden, getrieben werden.

105. Was die Poesie betrifft, so ist es namentlich die Komödie, welche er für die Jugend bedenklich findet; er erklärt, daſs Knaben und Jünglingen erst dann der Besuch der Komödie gestattet werden dürfe, wenn sie alt genug seien, um an Gelagen Theil zu nehmen. So materiell dies beim ersten Blick scheint, so liegt doch der tiefere Sinn darin, daſs damit eine gewisse Reife der Reflexion und Festigkeit der Grundsätze für Beides gefordert wird; und dies ist denn allerdings richtig. Wir haben schon oben bei der Betrachtung der Komödie[2]) auf den Grund dafür hingewiesen,

---

[1]) *Polit.* VIII, 3. — [2]) *Magna Moralia* I, 19 ff.

dafs nämlich das Verständnifs der Komödie, besonders die richtige Schätzung des darin geschilderten Häfslichen und Schlechten erst auf einer gewissen Stufe der Verstandesreife möglich ist, da ohne eine solche Reife die Schilderung des Häfslichen leicht als der positive Zweck der Darstellung aufgefafst werden kann.[1])

106. Endlich erkennt Aristoteles auch in der bildenden Kunst ein ethisches Element. Die Zeichnenkunst bildet, wie wir sahen, eine der für die Jugendbildung zur Anwendung gebrachten Disciplinen, und zwar ist es namentlich die durch dieselbe erweckte und gebildete Empfindung für das Schöne, welche sie dafür befähigt. Er empfiehlt daher nicht nur den Anblick von Gemälden und Bildwerken edlen und würdigen Inhalts, sondern auch die Uebung im Zeichnen selbst. Sehr entschieden spricht er sich aber gegen die Darstellung alles Zweideutigen und Unanständigen aus. Dergleichen Werke müfsten dem Anblick der Jugend entzogen werden, weil die Eindrücke in der Kindheit, möchten sie nun gut oder schlimm sein, am tiefsten eindringen und am längsten haften.

Dies ist nun im Wesentlichen, was als die Ansicht des Aristoteles über das Wesen des Schönen, über die Bedeutung der Kunst überhaupt, ferner über den Inhalt der besonderen Künste, sowie endlich über die ethische Bedeutung derselben hinsichtlich ihres Einflusses auf das öffentliche Leben betrachtet werden darf.

Cap. V.

Die nacharistotelischen Philosophen, Rhetoren und Kritiker.

§. 18. Allgemeines.

107. Wenn Aristoteles, innerhalb des dem allgemeinen Wesen nach intuitiven Standpunkts des antiken Kunstbewufstseins, zwischen Plato und Plotin diejenige Stufe einnimmt, auf welcher das philosophische Denken, vermittelst und in der Form verständigen Reflektirens, dennoch eine wahrhaft spekulative Uebersicht über das Gesammtgebiet der Aesthetik gewinnt und des substanziellen Inhalts sowohl des Schönen wie des Künstlerischen sich bemächtigt, so ist auch in Betreff des Weiteren zu sagen, dafs in Aristoteles die antike Aesthetik hinsichtlich dieser Totalität der ästhetischen Anschauung überhaupt

[1]) Vergl. oben No. 90 gegen den Schlufs.

kulminirt. Aber auch wenn man von der konkreten Fülle, Tiefe und Reichaltigkeit seiner Gedanken über das Schöne, die Kunst und die einzelnen Künste — eine Reichhaltigkeit, die es uns möglich gemacht hat, seine ästhetischen Aussprüche in ein fast lückenloses System zu bringen — absehen will, so gebührt ihm doch, seinen Nachfolgern gegenüber, jedenfalls der Ruhm, die antiken Vorstellungen vom Schönen und von der Kunst nicht nur zuerst, sondern auch allein wissenschaftlich geprüft und nach ihrem begrifflichen Inhalt bestimmt zu haben. Niemand vor ihm, aber auch Niemand nach ihm im Alterthum hat quantitativ wie qualitativ Etwas geleistet, was sich an Bedeutung und Vollständigkeit seiner Leistung in diesem wie in jedem andern Gebiet der Philosophie vergleichen liefse. Und wenn, wie wir sehen werden, fast ein halbes Jahrtausend nach ihm, als bereits die ersten Morgenwinde einer neuen Zeit zu wehen begannen, in einigen Fundamentalfragen die Metaphysik des Schönen von einer sehr geringen Anzahl von Philosophen, ja fast nur von Einem, nämlich Plotin, über den Standpunkt des Aristoteles hinaus zu einer tieferen Fassung geführt wurde, so bleiben diese Versuche zur Begründung einer wahrhaft spekulativen Aesthetik, durch Abthun auch der reflexiven Form, doch eben nur Versuche, die in keiner Weise zu voller konsequenter Gliederung des substanziellen Gebiets der Philosophie des Schönen und der Kunst in Gestalt eines ästhetischen Systems gelangen.

Bis dahin aber, wo diese Versuche metaphysischer Spekulation auf dem Gebiet der Aesthetik angestellt wurden, verlief eine lange Zeit des Rückganges des ästhetischen Bewufstseins, in welcher die Epigonen der aristotelischen Philosophie, nebst denen der cynischen und cyrenaischen — nämlich die Peripatetiker, die Stoiker und Epikureer — ferner auch die Eklektiker, sowie die alexandrinischen und römischen Kritiker, endlich auch einige ausübende Künstler selbst als technische Theoretiker in vielfacher Weise wieder aus dem von Aristoteles gebahnten Pfade des substanziellen Denkens ablenkten, um sich auf der grofsen und breitgetretenen Strafse des konventionellen Vorstellens und äufserlichen Reflektirens mit einseitig praktischer Tendenz zu ergehen. *

A. Die Peripatiker, Stoiker und Epikureer.

108. Da bekanntlich eine grofse Menge philosophischer Werke der nacharistotelischen Zeit gerade aus dem Gebiet der Aesthetik verloren gegangen sind, so könnte die Vermuthung, dafs auf der Grundlage der aristotelischen Aesthetik rüstig fortgearbeitet und

seine Ideen weiter ausgebildet seien, immerhin eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich haben. Man könnte mit einem Anschein von Berechtigung sagen, dafs wir kein Urtheil über die nacharistotelische Aesthetik haben, weil die betreffenden Quellen uns fehlen. Allein es giebt innere Gründe genug, aus denen das Gegentheil mit Sicherheit gefolgert werden darf; und unter diesen sind es besonders zwei, welche jedes Bedenken darüber beseitigen, ob wir wesentliche Verluste zu beklagen haben: einmal der Charakter der nacharistotelischen Philosophie selbst, und zweitens der Umstand, dafs, wenn wirklich neue und fruchtbare Ideen über das Schöne und die Kunst zu Tage gefördert wären, sie doch sicherlich nicht ohne maafsgebenden Einflufs auf die späteren Denker geblieben wären, zu deren Zeit jene Werke ja noch existirten und deren eigne Werke uns ja erhalten sind, wie z. B. Cicero's, Plutarch's, Dionys von Halicarnafs, Quinctilian's, Lucian's u. s. f. Was sich nun aber bei diesen in solcher Hinsicht vorfindet, ist nicht geeignet, einen Rückschlufs darauf zu gestatten, dafs das Verlorene von epochemachender Bedeutung gewesen sei, wenn auch andererseits nicht verkannt werden soll, dafs sie manches Neue und Gute mittheilen. Wenn also Das, was wir von Ansichten der in der obigen Uebersicht genannten philosophischen Schulen über ästhetische Fragen wissen, ziemlich dürftig ist und meist nur unwesentliche Einzelheiten betrifft, so möchte der Grund davon mehr in der objektiven Dürftigkeit der Ansichten selbst als in dem Mangel an Nachrichten darüber zu sehen sein.

109. Unter den Peripatetikern[1]), wie sich die unmittelbar aus der Schule des Aristoteles hervorgegangenen Philosophen nannten, ist zunächst sein Nachfolger und Schüler Theophrast zu nennen. Von ihm werden verschiedene ästhetische Abhandlungen angeführt: „Ueber Poesie", „Ueber die Komödie", „Ueber das Lächerliche", „Ueber Musik", „Ueber die Tonweisen"[2]), „Ueber die Versarten", „Ueber den Enthusiasmus" u. s. f.; doch ist über deren Inhalt nur Einiges von späteren Schriftstellern mitgetheilt, z. B.

[1]) Der Name stammt von den περίπατοι, „Spaziergänge", d. h. offene Säulenhallen, in denen Aristoteles, mit seinen Schülern auf und niederwandelnd, zu lehren pflegte. Daher αἱ ἐν τοῖς περιπάτοις διατριβαί (philosophische Vorlesungen) und οἱ ἐκ τοῦ περιπάτου (die Schüler des Aristoteles). — [2]) Müller (II, S. 394) übersetzt auch hier das περὶ ἁρμονικῶν mit „Harmonik" und setzt zum Ueberflufs hinzu, dafs ja „Harmonik, Rythmik und Metrik die drei Theile der Musik seien". Wir haben schon oben (No. 98) erläutert, dafs von einer „Harmonik" im modernen Sinne bei den Alten nicht die Rede war, oder dafs wenigstens das Wort ἁρμονία etwas anderes bedeutet als „Harmonie", nämlich die Tonweise, welche Melodie und Rythmus umfafst und als besondere (nationale) Form und Färbung der Musik aufzufassen ist.

von Plutarch, welcher erwähnt, daſs Theophrast von einem „drei-„fachen Ursprung der Musik in der menschlichen Seele“ gesprochen habe, nämlich „Traurigkeit, Lust und Begeisterung“ [1]); wobei er wohl vorzugsweise den Gesang im Auge hat. Er deutet also damit an, daſs die Musik und namentlich der Gesang Ausdruck der seelischen Empfindung sei, weshalb er auch den aristotelischen Gedanken, daſs das Hörbare am meisten *Ethos* enthalte, zu dem seinigen machte, nur daſs er — wie es scheint, aus miſsverständlicher Auffassung — statt *ἦθος* das *πάθος*, was Aristoteles dem Rythmus (nicht der Melodie) beimiſst, im Sinne des „leidenschaftlichen Ausdrucks“ nennt, indem er das Gehör als die „pathetischste aller Sinneswahrnehmungen“ (*παθητικωτάτη πασῶν αἰσθήσεων*) bezeichnet. — Auch Aristoxenus, ein andrer Schüler des Aristoteles, beschäftigte sich mit dem Wesen und der Theorie der Musik und eiferte besonders gegen den verweichlichenden Charakter, in welchem sie damals geübt wurde. Er wärmte aber zugleich das alte pythagoräisch-platonische Axiom wieder auf, daſs die Seele eine „Harmonie“ sei, nämlich die Harmonie des Leibes, indem er die organische Anordnung der Theile mit der Stimmung der Saiten einer Cither verglich [2]). Hinsichtlich der ethischen Bedeutung der Musik empfiehlt er ihren Gebrauch bei Gastmählern, weil sie durch den Rythmus der ungeordnet wirkenden Kraft des Weines entgegen wirke [3]). Er zieht, wie Aristoteles, die Saiteninstrumente den Blaseinstrumenten vor; aber aus einem andern Grunde, nämlich nicht, weil diese orgiastischer Natur seien und man dabei nicht singen könne, sondern weil mehr Kunst dazu gehöre, sie zu spielen. Im Uebrigen hatte er, wie nach allen Nachrichten auch die übrigen Peripatetiker, mehr Interesse für die technische Seite der Musik als für ihre ästhetische [4]). Auch die Schriften der Peripatetiker über Dichtkunst deuten auf diese Neigung hin. Es werden noch eine Menge Namen derselben erwähnt, die sich mit ästhetischen und kunsttechnischen Fragen, z. B. ob der Ton eine mathematisch bestimmbare Gröſse sei oder der Unterschied zwischen den Tönen nur auf Wahrnehmung beruhe, beschäftigten, wie Chamäleo aus Heraklea, Heraklides aus Pontus, Demetrius der Phalereer, Hermippus u. s. f.; doch kann uns dies nicht weiter interessiren, weil wir von ihnen nichts wissen [5]).

---

[1]) Plutarch. *Sympos. quaest.* I, *quaest.* 5. c. 2. — [2]) Cicero *Tusc. quaest.* I. c. 10 und 18. — [3]) Plut. *de mus.* 43. — [4]) Schon die Titel seiner Schriften deuten darauf hin: *περὶ τῆς μουσικῆς ἀκροάσεως, ῥυθμικὰ στοιχεῖα, ἁρμονικὰ στοιχεῖα, περὶ αὐλητῶν* u. s. f. — [5]) Ziemlich vollständig ist das Verzeichniſs, welches Müller (*II*, 897) von ihren hieher gehörigen Schriften giebt, unter denen sich auch viele über Poesie und die tragischen Dichter befinden.

110. Die **Stoiker** und **Epikureer** bilden einen ähnlichen Gegensatz wie die Cyniker uud Cyrenaiker[1]), welcher darin wurzelt, dafs die Einen das Kriterium des Wahren in das **Denken**, die Andern in die **Empfindung** verlegten; und darauf hin fragten denn Beide, „was der *Weise* sei". Der wesentliche Unterschied einerseits der Cyniker von den Stoikern, andrerseits der Cyrenaiker von den Epikureern beruht im Grunde also nur darin, dafs jene älteren Schulen nach den Kriterien des *Guten* forschten, während ihre Epigonen dieselben Kriterien (nämlich Denken und Empfindung) auf den Begriff des *Wahren* anwandten. In Beziehung auf das dritte Moment dieser Dreieinigkeit des subjektiven Geistes, nämlich das *Schöne*, nahmen beide Schulgegensätze mithin ziemlich dieselbe Stellung ein.

Näher ist hinsichtlich der stoischen und epikureischen Aesthetik noch Folgendes zu bemerken: Indem die **Stoiker** das Kriterium in das Denken legten, sofern sie die Wahrheit als Uebereinstimmung des Gegenstandes mit dem Bewufstsein fafsten, wurden sie besonders zur Ausbildung der formalen Logik geführt, die sie unter dem Namen „Dialektik" begriffen. Diese Dialektik bezog sich aber nicht blos auf die formalen Kategorien des Denkens, sondern auch auf den Inhalt desselben, und so war sie nicht nur die allgemeine Methode der philosophischen Wissenschaften, sondern die Substanz der philosophischen Wissenschaft selbst. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn bei den Stoikern nicht nur die Aesthetik überhaupt als eine Metaphysik des Schönen gefafst erscheint, sondern ganz konkrete Gebiete derselben, z. B. die Lehre von den Dichtungsarten (*περὶ ποιημάτων*), die Lehre vom Gesange (*περὶ ἐμμελοῦς φωνῆς*) u. s. f. als „Theile" der Dialektik behandelt werden. Denn mit solchen Fragen beschäftigten sie sich ebenfalls, wenn auch wesentlich nur in ihrer Beziehung zur Rhetorik, worunter sie die Wissenschaft von der Sprache als Ausdruck des Gedankens verstanden. Die Stimme und das ihr immanente Moment der Ausdrucksfähigkeit eines ideellen Inhalts bildete dabei den Ausgangspunkt, und so war es denn zunächst die Dichtkunst und die Musik, denen sie ihre Aufmerksamkeit zuwandten. — Aufser dem Stifter der Schule, **Zeno**, waren es **Cleanth** und **Chrysipp**, besonders aber **Posidonius**, welche sich vielfach mit solchen Fragen befafsten; freilich sprechen sie darüber — namentlich im Vergleich zu dem grofsen Aristoteles — in ziemlich oberflächlicher und äufserlicher Weise. So definirt

---

[1]) S. oben No. 58.

Posidonius die **Poesie** als „eine in ein bestimmtes Metrum gebrachte und etwas geschmücktere Redeweise, die eine Nachahmung „göttlicher und menschlicher Dinge enthalte“. Weiterhin liefs er sich dann auch auf eine Art Gliederung der Künste ein, indem er sie [1]) in „gemeine“, „spielende“, „bildende“ und „freie“ eintheilte. Unter den ersteren verstand er eigentlich nur die verschiedenen Arten des Handwerks, die Aristoteles *banausisch* nennt, unter den zweiten die, welche blofse Kunststücke produciren, wie die Kunst der Taschenspieler und Gaukler; die dritte Art umfafst diejenigen, welche zwar als freie Künste gelten, aber keinen sonstigen Werth für die Tugend haben, wie die Malerei, die Musik und die Poesie; die vierte endlich sei allein die wahrhaft freie Kunst, welche die Tugend zum Zweck habe und den Weisen bilde, nämlich — die stoische Philosophie. — **Seneka**, ein Anhänger des Stoicismus, geht darin noch weiter, sofern er die dritte Art, oder wenigstens die Malerei und Bildhauerei, gar nicht zu den freien Künsten gezählt wissen will, weil „sie nur der Ueppigkeit und Sinnenlust Vorschub „leisteten; ebenso gut“ — meint er — „könnte man die Toiletten„kunst und die Kochkunst dazu rechnen, denn wie diese auf das „Vergnügen der Nase (als Parfüm) und des Mundes, so zielten jene „auf die Augenlust ab“. Dafs die Stoiker daher auch die **Poesie** nur so weit als „freie Kunst“ gelten lassen wollten, als sie philosophische Wahrheiten im dichterischen Gewande producire, kann man hieraus leicht erklären. Sie gingen in dieser seichten Gedankensymbolik sogar so weit, dafs sie eine besondere Auslegungskunst erfanden, um aus den alten Dichtern, wie Orpheus, Homer, Hesiod, philosophische Wahrheiten herauszudeuteln; was freilich nur dadurch möglich wurde, dafs sie dieselben erst hineindeutelten, so dafs ihre Auslegungskunst vielmehr eine Hineinlegungskunst genannt zu werden verdient. —

Wenn damit nun die Beschränktheit des stoischen Standpunkts in Hinsicht der Werthschätzung der Künste selbst zu Tage kommt, so ist der Grund davon, grade wie bei Plato, in der falschen Auffassung des Begriffs des Schönen zu suchen. Wie Plato nämlich ordneten die Stoiker das Schöne theils dem Guten unter, theils vermischten sie es mit demselben; und wenn auch das platonische Gute ein wesentlich Anderes ist als das Gute der Stoiker, indem diese „die Tugend“ als die auf Principien beruhende Konsequenz des Handelns verstanden, so treffen sie doch mit ihm in dem Resultat zusammen, dafs

---

[1]) Seneca *ep.* 88.

nur Das wahrhaft schön sei, was der Tugend diene. Zugleich aber setzen sie das in der moralischen Konsequenz liegende Princip der Ordnung und Gesetzmäſsigkeit mit der natürlichen Gesetzmäſsigkeit der Welt in Parallele und kommen zu dem scheinbar geistreichen, in der That aber ganz unphilosophischen Schluſs, daſs „die Natur „die erhabenste Künstlerin sei, da sie aus einfachen Keimen (Prin„cipien) in gesetzmäſsiger Form das Vollkommenste und Gröſste, „d. h. das Schönste, schaffe. Denn daſs die Natur nicht blos, wie „Aristoteles wolle, auf das Nützliche ausgehe, beweise z. B. der „prachtvolle Schweif des Pfau, der an sich keinen Nutzen habe[1]).“ Nur eine gelegentliche Definition von mehr philosophischem Gehalt findet sich über das Schöne, es sei „das von Natur Angenehme und „Etwas, wonach man stets Verlangen trage, ohne daſs sich dies „durch Uebersättigung abstumpfe“[2]). Gegenüber diesem Naturschönen kannten sie nur das Sittlich-Schöne; ihre Vermittlung aber und die höchste Form des Schönen überhaupt, das Kunstschöne, verwarfen sie durchaus. Hiemit aber stellen sie sich, ähnlich wie Plato, aus dem Aesthetischen im engeren Sinne heraus. Ihre Explikationen und Exklamationen über das Sittlich-Schöne haben deshalb auch weiter kein philosophisches Interesse von diesem Gesichtspunkt.

111. Die Epikureer setzten das Kriterium der Wahrheit und Tugend in die Empfindung, und so liegt eigentlich der Schluſs nahe, daſs sie, nicht wie die Stoiker das Schöne dem Guten und Wahren, sondern umgekehrt dieses dem Schönen, oder genauer gesprochen dem Wohlgefälligen unterordnen und damit die „Aesthetik“ als die Wissenschaft *κατ' ἐξοχήν* mit besonderer Vorliebe hätten behandeln müssen. Und doch ist grade das Gegentheil der Fall. Schon im Alterthum wird (z. B. von Plutarch) darüber geklagt, daſs Epikur alle Künste verachte, von einer Kunsttheorie aber vollends so wenig wissen wolle, daſs er Gespräche über Kunst nicht einmal bei Trinkgelagen gestatte, weil „der Weise in seiner Beschaulichkeit (d. h. in seiner tugendhaften Selbstbespiegelung) „durch solche Re„flexionen gestört werde“. Dieser Grund allein genügt, um zu zeigen, daſs jenes Kriterium der Wahrheit von den Epikureern nicht eigentlich in das allgemein-menschliche Empfinden — denn dies wäre eine philosophische Kategorie, die grade auf die Aesthetik hätte hinlenken müssen — sondern lediglich in das Befinden des Subjekts, näher in das persönliche Wohlbefinden desselben gelegt

---

[1]) Cicero *de fin.* III c. 6, 18 u. Plut. *De repugnantiis Stoicorum* 21. — [2]) Zonaras (c. Phot. ed. Tittmann) T. II, 1159: *ἡδὺ φύσει, ἐπιθυμητὸν δι' αὐτὸ ἀεὶ, καὶ οὐδέποτε ἀμβλυνόμενον κόρῳ.*

und derjenige also als der „Weise“ definirt wurde, welcher dieses ungetrübte Wohlbefinden, den ungestörten Genuſs seiner selbst erreicht habe und bewahre. Damit ist denn überhaupt jede Entäuſserung des lediglich auf seinen Egoismus sich stellenden und hiemit sich selbst bornirenden Subjekts zu Gunsten irgend einer Idee oder überhaupt eines geistigen Interesses von vorn herein aufgehoben. Wenn daher von ästhetischen Schriften der Epikureer die Rede ist, wie denn (nach Diogenes aus Laerte) Epikur selbst und ebenso seine Schüler Philodemos und Metrodoros über Musik und Poesie geschrieben haben, so gehen solche Schriften doch nur darauf aus, in seichtester Weise Gründe gegen die höhere Bedeutung dieser Künste zu sammeln; und zwar, wie die Schrift Philodem's „Ueber Musik“ beweist, hauptsächlich aus Opposition gegen die Stoiker. Daſs es ihnen dabei auf Parodoxe aller Art nicht ankam, zeigt z. B. die Behauptung des letztgenannten Philosophen, daſs „die Musik mit Unrecht von Aristoteles als fähig der Nachahmung „von Gemüthsstimmungen bezeichnet worden sei, denn sie sei etwas „durchaus Vernunftloses, das weder aus der Seele stamme noch sie „in Bewegung zu setzen vermöge“. Wenn daher die Epikureer von der „Nachahmung“ sprechen, so fassen sie dieselbe stets im allermateriellsten Sinne als bloſse Naturnachahmung, z. B. die Musik als Nachahmung des Vogelgesanges und dergl. — Lukrez[1]) erklärt daraus sogar den Unterschied der Instrumentalmusik von der Gesangskunst, indem er die Ansicht ausspricht, daſs, während die letztere aus der Nachahmung der Vogelstimmen entstanden sei, der Ursprung der ersteren aus der Nachbildung der Geräusche der unorganischen Natur, wie Sturm, Wasserrauschen u. s. f., erklärt werden müsse. Dahin war also die Aesthetik seit Aristoteles gekommen! — Was endlich, um dies auch noch zu erwähnen, ihre Ansichten über das „Schöne“ betrifft, so führten sie es in demselben materialistisch rohen Sinne zurück auf den Gegensatz des Runden (Glatten, Weichen) gegen das Eckige (Rauhe, Harte). Häſsliche Töne und Farben nennen sie so rauh oder eckig u. s. f. Alles dies ist nun wenig erfreulich und gewährt kein anderes als höchstens ein historisches Interesse.

§. 19. B. Die Eklektiker: Cicero; Plutarch.

112. Wenn in irgend einem wissenschaftlichen Gebiet von „Eklekticismus“ gesprochen wird, so kann solcher Standpunkt zu-

---

[1]) *De natura rerum* V, 1878.

nächst das günstige Vorurtheil für sich erwecken, daſs der Grund eines „Auswählens von Ansichten“ in der Erkenntniſs der Einseitigkeit der bisher aufgestellten, einander gegenüberstehenden Principien liege, so daſs, hinsichtlich des Zwecks, der Eklekticismus auf eine Vermittlung der Gegensätze, auf eine Versöhnung der Extreme hinstrebe. Eine wahrhafte Versöhnung der Extreme, z. B. der stoischen und epikureischen Philosophie, ist aber nur dadurch möglich, daſs die einseitig gefaſsten Principien derselben — also hier „das Denken“ und das „Empfinden“, als einander entgegengesetzte Kriterien der Wahrheit — zu Momenten einer höheren Einheit — also etwa: als die beiden Seiten und Formen des in sich identischen Geistes als Totalität — herabgesetzt und als solche in diesem höheren Begriff aufgehoben, d. h. ebensehr in ihrer Alleingültigkeit negirt wie in ihrer Substanz konservirt erscheinen.

Dies ist nun aber keineswegs eklektisch, sondern spekulativ. Während nämlich die Spekulation solche unlebendige Starrheit der Extreme, indem sie dieselben dem dialektischen Prozeſs unterwirft, zum Schmelzen und in Fluſs bringt, bricht sie auch zugleich das unversöhnliche „Entweder — Oder“ des Gegensatzes selbst und zwingt es dazu, sich in das mit konkretem Leben erfüllte „Sowohl — Als auch“ der höheren Einheit zu verwandeln. Der Eklekticismus dagegen läſst die Extreme, indem er sie blos in ihrer Einzelheit negirt, fortbestehen und veranstaltet aus ihren relativ berechtigten Wahrheiten nur eine Art Blumenleese plausibler Ansichten. Während die Spekulation dem Gegensatz der Principien gegenüber behauptet, sie seien nicht blos falsch, sondern auch wahr, und diese ihre einander widersprechenden Wahrheiten dadurch bestimmt, daſs sie dieselben als Momente einer höheren Wahrheit begreift, begnügt sich der Eklekticismus damit, bald auf der einen bald auf der andern Seite ein einzelnes Wahrheitchen festzuhalten, aber zugleich das ihm widersprechende andere Wahrheitchen ebenfalls zu respektiren, und so eine bunte Reihe von ebenso wahren wie falschen, d. h. begrifflich werthlosen, aber dem oberflächlichen Verständniſs plausibeln Vorstellungen zu einem kaleidoskopischen Mischmasch zusammen zu stellen. Die Kunst solchen Eklekticirens beruht nun in zweierlei Dingen, einmal in der geschickten Gruppirung der einseitigen Vorstellungen, sodann darin, daſs bei der Erörterung derselben die ihnen widersprechenden, aber ebenso berechtigten Vorstellungen für den Augenblick dem Bewuſstsein entzogen werden. So entsteht dann allmälig ein wahres Nest von Widersprüchen aller Art, die als solche sofort auch erkannt werden, sobald man die ein-

zelnen stets in Entfernung von einander gehaltenen Vorstellungen mit einander konfrontirt. Dies ist die eine Seite, was den inhaltlichen Werth des Eklekticismus betrifft; rücksichtlich der Form des Denkens, in der sich derselbe bewegt, ist nur dies zu bemerken, daſs er sich selten über den seichtesten Standpunkt des konventionellen Reflektirens erhebt. Sein Gott ist der sogenannte „gesunde Menschenverstand", welcher sich mit dem Handgreiflichen, aber mit diesem auch ausschlieſslich begnügt und dabei befriedigt fühlt. Die Eklektiker sind die wahren Parasyten der Wissenschaft, und namentlich der Philosophie; nicht etwa blos in der Hinsicht, daſs ihr bestes Wissen auf Kompilation, ihr ganzes Denken auf mehr oder minder geschickter Ausbeutung und Verwerthung der Gedanken Andrer beruht, sondern viel mehr noch darin, daſs sie diese Gedanken verstümmeln, indem sie sie zugleich trivialisiren.

Einer der geschicktesten und berühmtesten Eklektiker des Alterthums ist nun der groſse Redner Cicero, ein Geist von ebenso groſsem Talent geschmackvollen Arrangements wie trivialster Oberflächlichkeit. Man darf sich daher nicht wundern, wenn er nicht nur im Alterthum, sondern auch im Mittelalter und der neueren Zeit als der wahre Musterknabe des gesunden Menschenverstandes geschätzt und seine Aussprüche geradezu als Orakelsprüche von Katheder zu Katheder kolportirt worden sind. Philosophischen Werth haben sie gar nicht, aber seine Sprache ist bezaubernd genug, um selbst seine gröſsten Trivialitäten mit dem Nimbus der Anmuth zu schmücken: es sind Glasperlen in Gold gefaſst.

Um gerecht gegen ihn zu sein, ist die Frage aufzuwerfen — nicht nach der näheren Bestimmung seines Standpunkts, denn der Eklekticismus schlieſst einen solchen überhaupt aus, sondern — welche Stellung seiner Weise des Reflektirens hinsichtlich des allgemeinen Inhalts desselben im Verhältniſs zu den philosophischen Systemen des Alterthums einzuräumen sei. Ganz allgemein betrachtet, läſst sich in der eklektischen Vorstellungsweise des Cicero nun eine Art Verwandtschaft mit der Schule der sogenannten „Neuen Akademie" aufzeigen. Diese Neue Akademie, als deren Hauptvertreter Arcesilaus und Carneades betrachtet werden, ist, obwohl sie für die Aesthetik nicht in Frage kommt, doch hinsichtlich ihres Standpunkts für uns insofern von Interesse, als sie eine wesentliche, nämlich die negative, Vorstufe zur alexandrinischen Philosophie bildet, deren Hauptrepräsentant Plotin die dritte und letzte Epoche der antiken Aesthetik darstellt. Obwohl wir uns bei der Charakteristik dieser philosophischen Standpunkte nur auf das

Allgemeine und Principielle zu beschränken haben, so ist doch die Feststellung derselben für das Verständnifs der ferneren Entwicklung der antiken Aesthetik nicht zu umgehen.

113. Der Fortschritt, den die Neue Akademie in der Entwicklung des philosophischen Denkens im Alterthum enthält, ist wie bemerkt, ein wesentlich negativer, indem dieses System als die reine Verneinung und negative Aufhebung des einseitigen Gegensatzes des „Stoicismus" und „Epikureismus" sich darstellt. „Weder „das Denken, wie die Stoiker behaupteten, noch das Empfinden, „wie die Epikureer sagten, sei im Stande die Wahrheit zu erkennen; „dies gehe schon aus solchem einseitigem Gegensatz selbst hervor: „die Wahrheit bestehe überhaupt nicht in der Beziehung der „Dinge auf den Geist, sondern in der Beziehung der Dinge auf „einander, oder in dem An-und-für-sichSein derselben, nicht in dem „für-ein Anderes (nämlich für den Geist)- Sein. Darum aber sei „sie überhaupt nicht erkennbar. Was der Geist als *Wahrheit* „zu haben glaube, sei mithin nur ein Schein der Wahrheit; oder: „es sei überhaupt nur die Wahrscheinlichkeit, welche begriffen „werde, nicht die Wahrheit selbst." Diese Theorie wurde dann später von dem Skepticismus in den Satz zugespitzt, dafs Das, was wir als Wahrheit nehmen, d. h. die *Wahrnehmung*, überhaupt nur Schein, d. h. Täuschung sei. Während also die Akademiker in dem Kriterium der „Wahrscheinlichkeit" noch den Accent auf das Wahre (als etwas immerhin Mögliches für das Erkennen) legten, betonten die Skeptiker die zweite Hälfte des Wortes, nämlich den Schein, indem sie behaupteten, es sei platterdings unmöglich, das Wesen zu erkennen.

Bei dieser negativen Aufhebung des Widerspruchs zwischen Stoicismus und Epikureismus blieben diese philosophischen Systeme nun stehen, und erst der wahrhaft spekulativen Philosophie der Alexandriner, und namentlich des Plotin, war es vorbehalten, die Aufhebung des Gegensatzes in affirmativer Weise zu vollenden, indem sie nicht nur diesen Gegensatz als solchen vernichteten, sondern auch in der durch die Akademiker und Skeptiker bewerkstelligten Vernichtung die Beschränktheit solcher blos negativen Aufhebung und die Nothwendigkeit einer positiven Versöhnung der Entgegengesetzten aufzeigten. Die Identität des Allgemeinen und des Besonderen im Individuellen, des Ideellen und Materiellen im Konkreten, des Denkens und Empfindens in der Einheit des subjektiven Geistes: dies war der grofse und fruchtbare Gedanke der Alexandrinischen Philosophie, welche in dieser Hinsicht also auch

als die Vermittlung der platonischen und aristotelischen Philosophie betrachtet werden darf. Welche Konsequenzen sich aus diesem wahrhaft spekulativen, wenn auch noch nicht in rein spekulativer Form, sondern in der einer substanziellen Intuition auftretenden Standpunkt für die tiefere Fassung der ästhetischen Grundbegriffe ergeben müssen, werden wir später sehen[1]; zunächst kehren wir nun zu unserm berühmten Eklektiker Cicero zurück.

114. Cicero's Vorstellungsweise wird, nach dieser kurzen Andeutung über die geschichtliche Entwicklung des philosophischen Bewuſstseins im Alterthum, nun insofern als „akademische" bezeichnet werden können, als er ebenfalls das bequeme Princip der positiven „Wahrscheinlichkeit" zu seiner durchgängigen Lebensmaxime machte; so sehr, daſs er von seinen eigenen Ansichten die Ansicht hat, sie seien nur mehr oder weniger wahrscheinlich, könnten aber vielleicht auch anders sein. In seiner dem Marcus Brutus gewidmeten Schrift, worin er das „Ideal eines Redners" zu bestimmen sucht, gesteht er seinem berühmten Freunde, daſs er „die eben „dargelegten Ideen von dem vollkommnen Redner keineswegs für „unbedingt richtig und wahr halte; er (Brutus) sei vielleicht in „manchen Punkten ganz andrer Meinung, ohne daſs er (Cicero) des„halb behaupten wolle, sie seien unrichtig, ja er könne nicht mit „Bestimmtheit behaupten, ob er selbst nicht einmal seine Meinung „ändern werde. Denn" — setzt er hinzu — „bei allen Dingen, „wichtigen wie unwichtigen, müsse man zufrieden mit der „Ermittlung des Wahrscheinlichen sein, oder vielmehr mit „Dem, was als das Wahrscheinlichste sich erweise, denn die „Wahrheit selbst sei ja nicht zu erkennen, sondern liege im „Verborgenen"[2]. Wenn nun schon solches Eingeständniſs wenig Vertrauen zu dem Gehalt der ciceronianischen Ansichten vom „Ideal" — denn mit diesem elastischen Begriff hat er sich besonders beschäftigt — einzuflöſsen vermag, so wird man durch ein anderes Eingeständniſs, nämlich über die Art, wie er zu seinen Ansichten kam, vollends bedenklich. Er sagt nämlich[3], er „wolle es so „machen wie Zeuxis, der für seine Komposition der Helena die „verschiedenen Schönheiten von fünf Jungfrauen gesammelt und zu„sammengestellt habe[4]: so, was sich bei verschiedenen Schriftstellern „Gutes über seinen Gegenstand gesagt finde, wolle er heraussuchen „und zusammenstellen"; eine ebenso charakteristische wie naive

---

[1]) S. u. No. 122 ff. — [2]) Cicero *Orator* c. 71. — [3]) *De inventione* II, 12. — [4]) *De officiis* I, cap. 1, 86.

Schilderung des kompilatorischen Verfahrens der Herrn Eklektiker, welche recht gut auch auf die heutige Bücherfabrikation pafst, nur dafs die modernen Eklektiker nicht so naiv sind, wie der alte Römer, der seine Leser ganz gemüthlich in die Karten blicken läfst, womit er seine Trümpfe ausspielt.

Was nun Cicero's kunstphilosophische Ansichten betrifft, so ist davon nicht viel mitzutheilen. Dafs er sich besonders mit dem Begriff des „Ideals" beschäftigt habe, ist bereits bemerkt. So fragt er in seinem *Orator* nach dem „vollkommensten Redner" und kommt dabei auch auf die platonische Idee vom höchsten Schönen. „Nach dieser bilden zwar" — ist seine Meinung — „die Künstler „ihre Werke, aber ohne sie zu erreichen. So seien zwar die Bild„werke des Phidias, z. B. sein Jupiter und seine Athene, das Voll„kommenste, was man an schönen Werken dieser Kunst kenne, aber „man könne sich dieselben *in der Idee* doch noch schöner denken". Da kommt denn die Trivialität zum Vorschein, als ob die Idee überhaupt vor ihrer Gestaltung mit allen ihren Einzelheiten — etwa als ideales Vorbild in der Phantasie des Künstlers, so dafs er sie nur zu kopiren brauche — vorhanden sei, und nicht erst durch die Gestaltung selbst sich individualisire. Erst nach dieser Gestaltung ist nämlich auch in der Vorstellung des Künstlers die Idee als bestimmtes Ideal vorhanden, mit dem er sein Werk dann nachträglich vergleichen mag. — Weiterhin vergleicht dann Cicero das Ideal des Redners mit dem des Dichters, indem er bemerkt, „jenes „sei nur eines, dieses aber mehrfach: die tragischen Dichter näm„lich verfolgten andere Zwecke als die komischen, und wenn das „Komische in der Tragödie fehlerhaft, so sei umgekehrt das Tra„gische in der Komödie wiederwärtig". Dafs er diesen Ansichten zuwider an anderen Stellen gerade die entgegengesetzten ausspricht, darf uns bei ihm nicht Wunder nehmen. So sagt er, die Beredsamkeit mit den bildenden Künsten vergleichend, es „gebe nur eine „Bildhauerkunst, nur eine Malerei u. s. f." — Auch über das „Schöne" und seine qualitativen Unterschiede spricht er, und zwar zuweilen ganz verständig, z. B. wenn er darauf hinweist, dafs die Schönheit nicht einfach sei, sondern nur in Gegensätzen existire, wie „die Schönheit der *Würde* und die der *Anmuth*, die man als „männliche und weibliche bezeichnen könne"[1]). Ferner unterscheidet er das Schöne vom *Reizenden*, was er als schöne Uebertreibung fassen zu wollen scheint, die Uebersättigung hervorbringe, wie z. B.

---

[1]) *De officiis* I, cap. 1, 36.

„eine mit Redeblumen und Gedanken (?) übermäſsig ausgeschmückte „Rede. Dergleichen reize Anfangs den Zuhörer, errege aber zuletzt „Ekel. Man müsse daher dergleichen Blumen nur hie und da ein„streuen, um auf die Länge Wohlgefallen zu erwecken und zu „erhalten"[1]). In Betreff des differenten Verhältnisses zwischen dem Schönen und Zweckhaften wurzelt seine Ansicht in dem Satz[2]), *venustatem et pulcritudinem corporis non posse secerni a valetudine*, also „daſs die körperliche Schönheit nicht von der Gesundheit zu „trennen sei". „Diese Einheit des Schönen und Zweckhaften" — fährt er fort — „offenbare sich überall in der Natur: wie in den „Bäumen Stamm, Aeste und Blätter ebenso sehr in einer schönen „wie in einer zweckmäſsigen Beziehung ständen, so seien die Säulen, „die das Dach eines Tempels tragen, einestheils zweckmäſsig, ande„rentheils aber auch schön; ja, wenn das Kapitolium, dessen Giebel „zugleich so eingerichtet sei, daſs das Wasser ablaufen könne, nach „dem Himmel versetzt würde, wo es keinen Platzregen gebe, so „müsse es doch mit solchem Giebel versehen bleiben, wenn es seine „Schönheit behalten solle" u. s. f. Endlich können wir auch seine Definition des „Lächerlichen" erwähnen, dessen Grund er in die Schlechtigkeit und Unförmlichkeit *(turpitudine et deforimitate quadam continetur)* setzt, dann aber diesen Ausspruch später durch die Bemerkung mildert, die Schlechtigkeit dürfe nicht bis zur Ruchlosigkeit gehen und die Unförmlichkeit nicht Dem, der sie besitzt, zum Unglück gereichen. In solchem Falle dürfe man nicht über sie lachen u. s. f.[3]) Warum man aber über dergleichen lache, d. h. welches Wirkungsmoment es sei, das eine Erscheinung lächerlich mache, davon ist bei ihm nicht weiter die Rede, sondern er schlieſst daran weise Vorschriften für den Redner, wann er das Lächerliche anzuwenden habe. — Das sind nun freilich alles meist, wenn auch nicht tiefer begründete, doch recht verständige, aber ebensowohl auch ziemlich selbstverständliche Bemerkungen. Nach irgend einer, wenn auch vielleicht schiefen und miſsverständlichen, aber doch wenigstens originalen Ansicht bei Cicero würden wir uns vergebens umsehen. Was er sagt, ist wohl richtig, aber wahr kann man es nicht nennen, weil es gar nicht das Wesen der Dinge berührt, sondern immer nur die alleräuſserste Oberfläche streift, kurz in jedem Betracht konventionell und trivial erscheint.

115. Weitläufiger, aber ebensowenig in das eigentliche Wesen

[1]) *De Oratore* III, 25. — [2]) *De officiis* I, 27, cf. *De Oratore* III, 45, wo er den Unterschied als den des *decorum* und *honestum* auffaſst. [3]) — *De oratore* II, 58—72.

eindringend, hat sich **Plutarch** in Reflexionen über das Künstlerische und die Künste ergangen. In der allgemeinen Tendenz derselben lehnt er sich wohl an Aristoteles an, aber einestheils wählt er aus dessen Aussprüchen nur die heraus, welche mehr nur eine praktische Bedeutung haben, z. B. wie ein Dichter dichten müsse und wie man ihn zu lesen habe und dergl., während er das eigentlich Spekulative des Aristoteles ganz auf sich beruhen läfst, anderentheils macht er aber auch von dem Ausgewählten stets eine solche trivial-praktische Anwendung, dafs der tiefe Aristoteles in diesem plutarchischen Gewande fast wie ein bornirter Pedant erscheint. —

Was z. B. das Princip der „Nachahmung" betrifft, worüber er in seinem Buche „Ueber die Lektüre der Dichter" wie in seinen „Tischgesprächen" sich äufsert, so weist er allerdings darauf hin, dafs das Vergnügen an der Aehnlichkeit mit dem Original, sowie die Lust am Gestalten und am Gestalteten überhaupt das ästhetische Moment darin sei, zugleich aber fafst er die Nachahmung in plumper Weise als blofse Naturnachahmung, indem er von der Malerei — ganz im Widerspruch mit Aristoteles[1]), welcher der Malerei als der am wenigsten nachahmenden Kunst auch die geringste ethische Wirkung zuschreibt — die „gröfsere Lebendigkeit der Nachahmung rühmt, „wodurch sich das Gemälde vortheilhaft gegen die Zeichnung unter„scheide, weshalb es denn auch eine wirkliche Illusion hervorbringe „und dadurch die Seele heftiger ergreife"[2]). Es ist in der That unbegreiflich, wie diese alten Eklektiker, welche den Aristoteles doch vor sich hatten, solche Plattheiten vorbringen konnten, als ob das Griechische des Stagiriten für sie Hebräisch gewesen wäre. Jene Lust an der Nachahmung, d. h. an der künstlerischen Gestaltung, erklärt er denn weiterhin aus der Analogie des planvoll Angelegten im Kunstwerk mit unserm eignen Geiste[3]), und als Belag dafür theilt er dann die interessante Geschichte von jenem Parmeno mit, der in ausgezeichneter Weise — das Quieken eines Ferkels nachahmen konnte und so sehr bewundert wurde, dafs, als Jemand ein unter seinem Mantel verborgenes Ferkel quieken liefs, das Publikum das Quieken des Parmeno doch höher bewunderte und für schweinemäfsiger hielt, obgleich man ihm das wirkliche Ferkel zeigte. Solche Beweise für die ästhetische Wirkung haben denn allerdings auch nur ferkelmäfsigen Werth. —

Was Plutarch sonst über **Dichtkunst, Musik** und die bil-

---

[1]) *Poetik* VI, 15 und dazu oben S. 197 nebst der Anmerkung 1). — [2]) *De audiendis poetis* cap. 2. — [3]) *Συμποσιακὰ προβλήματα* V, quaest. I, 1.

denden Künste sagt, knüpft er immer zuerst an irgend eine aristotelische Ansicht an, z. B. dafs das Wesen der Dichtkunst nicht im Metrum bestehe; ja, er führt ebenfalls als Belag die Naturgeschichte des Empedokles an, die in Hexametern geschrieben war; dann aber leitet er diese reine Quelle sofort zu irgend einer praktischen Wassermühle, um sie das Mehl für das geistige Brod der Jugenderziehung mahlen zu lassen: denn auf diese seichte Reflexion läuft bei ihm Alles hinaus. Ja, er giebt weise Vorschriften, wie der moralische Nutzen aus der Lektüre der Dichter noch erhöht werden könne, wenn man gewisse Aussprüche derselben in philosophischem Sinne deute und allgemein-moralische Maximen hineinlege. Hinsichtlich der Musik stellt er die moralische Frage auf, ob die Lust an dieser Kunst zur Unenthaltsamkeit führen könne. Darüber wird denn weitläufig hin und hergeredet [1]), bis er sich auf einmal gegen Aristoteles wendet, weil dieser die Musik als nur der menschlichen Empfindung analog betrachte. Als Gegenbeweis gegen diese Ansicht deutet er darauf hin, dafs den sich begattenden Stuten auf der Flöte vorgeblasen werde, damit sie feuriger empfangen, woraus also folge, dafs bei diesen Thieren doch eine Empfindung für die Musik vorauszusetzen sei (!) Wie man sieht, liebt es Plutarch, mit solchen, bald schweine- bald pferdemäfsigen Beweisen seine ästhetischen Aussprüche zu belegen. Natürlich birgt dann seiner Ansicht nach die Musik ebenfalls die gröfsten Gefahren für die Jugend in sich, und wie diese zu vermeiden und danach die Musik zu behandeln, wird dann des Weiteren auseinandergesetzt. Wie er endlich die bildenden Künste, und namentlich die Malerei, betrachtet, davon ist schon vorhin eine Probe gegeben. — Da er jedoch nirgends und in keiner Beziehung das eigentliche Wesen der Künste berührt, so hiefse es in der That ihm zu viel Ehre anthun, wenn wir alle seine Trivialitäten reproduciren wollten.

§. 20. C. Die kritischen Grammatiker und Rhetoren: Zenodot, Aristarch; Zoilus; Dionys von Halikarnass; Quinctilian; Demetrius; Dio Chrysostomus; Lucian.

116. Die Kunstkritik, namentlich der alexandrinischen Grammatiker der letzten beiden Jahrhunderte v. Ch., besafs ohne Zweifel eine hervorragende Bedeutung in der damaligen gelehrten Literatur. Allein diese Kritik entbehrte einerseits jeder philosophischen Begrün-

---

[1]) *Symp. probl.* VII, quaest. 5.

dung, da sie sich meist in der Form ganz äufserlichen, aber mit grofser Sicherheit auftretenden Reflektirens bewegte, theils richtete sie sich vornehmlich, wenn nicht ausschliefslich auf die Poesie, oder vielmehr auf die Dichter, über welche die Kritiker in dem berüchtigten Kanon eine Art von Todtengericht hielten, indem sie von dem selbstgeschaffenen Richterstuhl ihrer kritischen Schulweisheit herab die mustergültigen von den mittelmäfsigen und schlechten abtrennten. Eine wesentliche Berücksichtigung erfuhr dabei die Frage nach der Echtheit und Unechtheit der Werke, im Uebrigen kümmerten sie sich, wie es scheint — denn die kritischen Werke sind fast sämmtlich verloren gegangen und nur Andeutungen darüber in den späteren Kommentatoren erhalten — weniger um den Gehalt als um die Technik der kritisirten Werke; und selbst wo sie sich um den Gehalt bekümmerten, war es meist das dürftige Kriterium der εὐπρέπεια (der *Schicklichkeit*, d. h. des Passenden und Geziemenden), wonach sie den Werth derselben bemaafsen. So polemisirt Aristarch gegen manche Namen beim Homer, z. B. dafs er den Apollo „Smintheus“ genannt habe, und Aehnliches. Zenodot dagegen richtet seine Kritik gegen manches Sachliche beim Homer, z. B. wenn Jupiter die Juno mit zwei Ambosen an den Füfsen zum Himmel hinaushängt, denn dies sei nicht *schicklich*. Am schärfsten liefs Zoilus seine Galle am armen Homer aus, den er förmlich nach solchen „Unschicklichkeiten“ durchstöbert hat. Dafs dergleichen Kritikasterei — denn Kritik ist das nicht mehr zu nennen — kein irgendwie erkleckliches positives Resultat haben konnte, geht schon daraus hervor, dafs es diesen Herrn antiken Recensenten viel weniger um die Sache und deren Inhalt als um ihr eingebildetes Besserwissen und Rechthaben zu thun ist. Für die eigentliche Aesthetik leisten sie aber aufserdem auch deshalb nichts, weil sie es immer nur mit einem gegebenen Werk, nie mit allgemeinen Begriffen zu thun haben.

117. Neben diesen Kritikern sind nun die Rhetoren zu erwähnen, die zwar im Ganzen positiver waren, aber sich doch auch theil nur um die Sprache, bei der Poesie also um das blos Technische, z. B. um die Wahl und Zusammenstellung der Worte zur Hervorrufung eines bestimmten Eindrucks, kümmerten, theils das Allgemeine, was sie daraus abstrahirten, lediglich unter der speciellen Rücksichtnahme auf die praktische Anwendung vorbrachten. Indefs liefsen sie sich wenigstens auf die Erörterung des Allgemeinen ein, und wenn sie ebenfalls das *Ziemende* (*πρέπον*) als Kriterium setzten, so fafsten sie es doch in der tieferen Bedeutung des Harmonischen,

dem Inhalt Entsprechenden, Charakteristischen. So sagt Dionys von Halikarnaſs, „das Schöne und Angenehme in der Zusammen- „stellung der Worte beruhe im Tonfall, im Rythmus und in der „Abwechslung, wozu dann noch das diese drei verbindende Band „des Ziemenden in Hinsicht des Inhalts komme“[1]). In diese Momente geht er dann näher ein, um das *πρέπον* auch im Inhalt der Sprache selbst zu erörtern, indem er die Schriftsteller in drei Klassen theilt, in die strengen, die zierlichen und die, welche die Mitte zwischen beiden halten. Für die erste Art führt er als Beispiele an: Aeschylos, Pindar, Thucydides, für die zweite: Hesiod, Anakreon, Euripides, Isokrates, für die dritte: den Homer, der in Allem gleich groſs sei, und an den sich einige andere, wie Sophokles, Herodot, Demosthenes, Demokrit und — merkwürdigerweise die in der Sprache gewiſs sehr unähnlichen Philosophen Plato und Aristoteles anschlössen. So verständniſsvoll nun auch diese und andere Bemerkungen des alten Rhetor sind, so wenig gewähren sie doch für die eigentliche Aesthetik an Ausbeute; geschweige denn, daſs sie eine Fortbildung derselben zeigen. —

Quinctilian, der schon im ersten Jahrhundert nach Chr. lebte und ein groſses Lehrbuch der Rhetorik in 12 Büchern (*de instutione oratoria*) herausgab, dessen zehntes Buch sehr schätzbare Beiträge zur griechischen nnd römischen Literaturgeschichte enthält, bringt denn auch mannigfache, wiewohl immer nur gelegentliche Bemerkungen über antike Kunstgeschichte und Aesthetik, die nicht ohne kritisches Verständniſs sind; von einer eigentlichen Theorie des Schönen oder der Kunst ist indeſs auch bei ihm nicht die Rede. Von Interesse ist seine Aeuſserung über die künstlerische Naturanlage, die er freilich zunächst auf die Gewandtheit in der Rede bezieht. Er setzt ihre Quelle in die Fähigkeit des lebhaften Vorstellens[2]), welche den damit Begabten in den Stand setze, das innerlich Erlebte und Geschaute durch die Rede so zu veranschaulichen als ob sie es äuſserlich erfahren hätten. Es ist diese Begabung also etwas Aehnliches wie die aristotelische *ἔκστασις*[3]), wie er denn auch bemerkt, daſs solche *εὐφαντασίωτοι* vorzugsweise zu Dichtern und Künstlern berufen schienen. — Was die ästhetischen Grundbegriffe, also das „Schöne“ und dessen besondere Formen, das „Erhabene“, „Anmuthige“, „Komische“ u. s. f. betrifft, so hat er auch hierüber

[1]) *Synthes.* c. 11. Er definirt das *πρέπον* als das *ἁρμόζον τοῖς ὑποκειμένοις προσώποις καὶ πράγμασιν*, also ähnlich wie Aristoteles, der fast dasselbe mit *ἦθος* und *πάθος* bezeichnet. — [2]) Quinctil. VI, 2, 29 und XII, 10. — [3]) Vergl. oben den Abschnitt über die „Phantasie“ bei Aristoteles; No. 77—79.

manche verständige Bemerkung gemacht; namentlich explicirt er sich ziemlich weitläufig über das Lächerliche, in dessen Erklärung er sich zum Theil an Cicero anlehnt. „Es sei sehr schwer darüber „zu urtheilen, was eigentlich der Grund des Lächerlichen sei, beson-„ders in der Hinsicht, daſs man nicht blos über äuſsere Erscheinun-„gen, Handlungen und Worte lache, sondern auch wenn man ge-„kitzelt werde". In diese Unterschiede geht er dann näher ein, indem er zunächst zwei Arten des Lachens — also der Wirkung des Komischen — unterscheidet, nämlich *risus* und *derisus*, das „Lachen" als objektive Wirkung des Komischen und das „Verlachen" als subjektive Aeuſserung eines Gefühls der Verachtung. Indem er dann an die Erklärung Cicero's erinnert[1]), bemerkt er, daſs „man „blos *lache*, wenn das Unförmliche an einem Andern aufgezeigt „werde — dies ist also eine Art Erklärung des Witzes —, *verlachen* „thue man dagegen denjenigen, an dem man solche Unförmlichkeit „selbst bemerke". Im Grunde ist dieser Unterschied ziemlich äuſserlich, sofern das Objekt oder die Ursache des Gelächters, nämlich das Unförmliche, doch immer dasselbe bleibt. Im Weiteren geht er auch auf die besonderen Unterschiede ein, jedoch mehr in Rücksicht darauf, wenn der Redner das Lächerliche zu verwenden habe. Die eigentliche Quelle des Lachens und den psychologischen Vorgang darin läſst er freilich ebenso wie Cicero unerörtert; in dieser Hinsicht schien ihnen das Lachen etwas Unerklärliches zu sein.

Wir können hieran sogleich das dem Demetrius Phalereus zugeschriebene, aber wahrscheinlich einer späteren Zeit angehörige Buch *De elocutione* anschlieſsen, welches ebenfalls die Theorie des *Komischen* behandelt, indem es dies sehr bestimmt von dem blos Scherzhaften und Heiteren unterscheidet. Letzteres habe das Anmuthige und Zierliche, jenes das Lächerliche zum Inhalt. Im Uebrigen verbreitet sich Demetrius überhaupt über den sprachlichen Styl, seinem Inhalt nach, indem er vier Hauptformen desselben unterscheidet, den *groſsartigen* (χαρακτὴρ μεγαλοπρεπής), den *stürmischen* (δεινός χ.), den *eleganten* (γλαφυρός χ.) und den *trocknen* (ἰσχνός χ.), unter denen dann das Heitere und Scherzhafte besonders der dritten Art zuertheilt wird. Aber zugleich warnt er hierin vor Uebertreibung; alles allzu Zierliche und künstlich Gemachte müsse vermieden werden. Der Scherz müsse sich unbefangen geben und nicht den ernsten Inhalt überwuchern. Auch die anderen Formen seien der Uebertreibung fähig, das Groſsartige dürfe nicht

---

[1]) Siehe oben No. 114 am Schluſs.

zum „Hochtrabenden“ und „Pomphaften“, das Stürmische nicht zum „Wilden“ und „Zügellosen“, das Trockne nicht zum „Frostigen“ und „Nüchternen“ werden. Auch die Mischung der Arten in ihrer Wirkung auf die Empfindung betrachtet er, z. B. das *χλευσιγέλωτα*[1]), eine Mischung von Weinerlich und Lächerlich, also das, was wir hinsichtlich des Grundes das „Tragikomische“ nennen würden. In diesen Unterscheidungen ist er zuweilen von haarscharfer Feinheit. Sonst aber ist auch bei ihm für die Aesthetik nicht viel zu holen.

118. Etwas weniger einseitig als die vorgenannten Rhetoren betrachtet Dio Chrysostomus, ein Zeitgenosse des Quinctilian, die Kunst, sofern er sich nicht blos auf den sprachlichen Ausdruck in der Eloquenz und Poesie beschränkt, sondern auch gelegentliche Vergleiche dieses Gebiets mit den andern Künsten anstellt. Von besonderem Interesse ist der durch ihn zum ersten Mal geltend gemachte Gedanke, daſs das *Ideal* für das künstlerische Gestalten kein schon vor diesem mit aller Bestimmtheit in der Phantasie des Künstlers vorhandenes Vorbild — wie es z. B. noch Cicero faſst[2]) — sei, sondern erst durch das Gestalten selbst sich auch für die Vorstellung realisire. Wenn er nun auch diesen Gedanken nicht mit solcher Schärfe auffaſst, so liegt doch das Bewuſstsein davon in dem Ausspruch, daſs die Götterideen, überhaupt die religiösen Vorstellungen, zwar ihrem allgemeinen Inhalt nach in angebornen Empfindungen beruhen, in ihrer bestimmten Form aber den Dichtern und bildenden Künstlern zu verdanken seien. Nach aller Dürre und Dürftigkeit des Reflektirens, welche wir bei den bisherigen Vertretern der alexandrinischen und römischen Kritik fanden, erfrischt dieser wahrhaft geistvolle Gedanke um so mehr. „Homer „und Phidias“ — bemerkt Dio Chrysostomus — „nehmen die Men„schengestalt zur Darstellung ihrer göttlichen Wesen, und daran „thaten sie recht, denn Einsicht und Vernunft, an sich unsichtbar, „verkörpern sich unter allen Erscheinungen der Natur am reinsten „und höchsten im Menschen, und wie der menschliche Geist der „vollkommenste Ausdruck des göttlichen Geistes, so — dürfe man „folgern — sei auch der menschliche Körper der göttlichste. Nach„dem so Phidias seinen olympischen Zeus geschaffen, sei es unmög„lich gewesen, den höchsten Gott sich unter einer anderen Form vor„zustellen. Dies sei der wirkliche Zeus, denn seine Gestalt sei ent-

---

[1]) Demetr. *de elocutione* 28. Vergl. auch Westermann: *Geschichte der Beredsamkeit bei den Griechen und Römern* Bd. II, S. 182 ff. und Müller *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten* II, p. 240—243. — [2]) S. oben S. 215.

„sprungen aus der höchsten künstlerischen Intuition"[1]). Das sind in der That gewichtvolle Worte voll echt philosophischen Geistes. Weiterhin geht er auch auf eine Vergleichung der künstlerischen Thätigkeiten ein, namentlich des Dichters und des bildenden Künstlers, indem er — auch hierin zum ersten Mal — auf die dankbarere Stellung des ersteren gegenüber dem letzteren hinweist. „Nicht nur besitze die Sprache ein unendlich gröſseren Reich-„thum an Darstellungsmitteln als Stein und Farbe, sondern das „Schaffen sei auch nicht mit solchen materiellen Schwierigkeiten „verbunden[2]). Dazu komme noch, daſs der bildende Künstler auf „die Darstellung eines einzelnen Moments beschränkt ist, in welchem „er also das ganze Wesen des Dargestellten, z. B. eines Gottes, „koncentriren müsse, während der Dichter alle Seiten desselben in „aller Mannigfaltigkeit und konkreten Bestimmtheit des Handelns „uns vor Augen zu legen vermöge."

Der letzte in dieser Reihe der Kritiker, den wir zu erwähnen haben, ist Lucian, welcher bereits dem 2. Jahrhundert nach Chr. Geb. angehört. Ursprünglich als Steinmetz arbeitend, widmete er sich später der Rhetorik und machte als solcher „Kunstreisen", d. h. er hielt — wie das ja noch heute Sitte ist — Wandervorträge, in denen er die Blasirtheit und Zerfahrenheit in den damaligen literarischen und künstlerischen Zuständen geiſselte. Mit einem gewissen Anflug epikureischer Anschauung wandte er sich mit groſser Schärfe nicht nur gegen die Stoiker und Cyniker, sondern namentlich gegen die Sophisterei des damaligen Philosophirens und dann auch gegen die neue Religion der Christen, von welcher er behauptete, sie sei, wie überhaupt alle Religion, nur eine besondere Form des aus Furcht oder Hoffnung hervorgegangenen Aberglaubens. Es werden eine Menge Schriften von ihm erwähnt, unter denen sich auch einige die Kunst speciell betreffende befinden. Von dem richtigen Grundgedanken ausgehend, daſs nicht die bloſse Neuheit und Auffälligkeit der Darstellung, sondern der geistige Gehalt der Erfindung und die Schönheit der Form maaſsgebend für den Werth eines Kunstwerks sei, wendet er sich besonders gegen die seichten Kunstkritiker der damaligen Zeit, welche ein Kunstwerk so beurtheilen, als sei der Künstler mit dem Gaukler und Taschenspieler auf eine Stufe zu stellen. — Seine Kunstkritik beruht so zwar auf gesunder Grundlage; da sie aber nicht sowohl in positiver Weise auf dieser fortbaut, als daran nur einen Maaſsstab für seine negative Kritik

---

[1]) Ὀλυμπ. λόγος (oratio 12) in der Aldina p. 141 ff. — [2]) A. a. O. p. 146.

besitzt, so bieten seine Expektorationen im Uebrigen nur ein geringes substanzielles Interesse.

§. 21. D. Die ästhetisch-technischen Ansichten der griechischen und römischen Dichter und bildenden Künstler.

119. Wenn die Künstler anfangen, über ihre Kunst zu reflektiren und die aus ihrem künstlerischen Instinkt geschöpften Gesetze des Schaffens in bestimmte Vorschriften für „Erlernung“ und richtige Ausübung der Kunst zu fassen, so kann man mit ziemlicher Gewifsheit den Schlufs machen, dafs bei ihnen die Productionskraft an Tiefe und Lebensfülle in Abnahme begriffen ist, oder dafs — wo solch' Reflektiren als das Symptom einer ganzen Entwicklungsepoche der Kunst auftritt — die künstlerische Productionskraft in dieser Periode überhaupt nur schwach ist. Solches Reflektiren nämlich deutet darauf hin, dafs das schöpferische Element dem doctrinären, die Kunst dem technischen Wissen, die künstlerische Begeisterung der virtuosen Routine zu weichen beginnt[1]). Aus der eigentlichen Blüthezeit der antiken Kunst haben wir daher keinerlei von Künstlern herrührende Aussprüche oder gar Werke technischer, geschweige ästhetischer Bedeutung. Erst als die hellenische Kunst ihre Kulminationsepoche hinter sich hatte, also von der Mitte des 4. Jahrh. vor Chr. ab zeigen sich solche Symptome der Reflexion, die dann allmälig auch in Form bestimmter Abhandlungen auftreten. Ob wir in ästhetischer Beziehung viel dabei eingebüfst haben, dafs sie sämmtlich verloren gegangen sind, möchte weniger bestimmt zu behaupten sein, als dafs ihre Erhaltung manchen schätzenswerthen Aufschlufs über den historischen und technischen Charakter der alten Kunst — namentlich der Malerei, denn von der Plastik besitzen wir wenigstens zahlreiche Werke selbst — gegeben hätte.

Es werden nun von anderen Schriftstellern manche als besonders gewichtvoll betrachtete Aussprüche alter Künstler angeführt; doch ist in dieser Hinsicht zu bemerken, dafs sie zum grofsen Theil allzusehr das Gepräge des Anekdotenhaften an sich tragen, um gerade viel Glauben zu verdienen, und dafs ihre vergebliche Bedeutsamkeit bei näherer Betrachtung oft sehr schwindet; endlich dafs sie sich meistens nur auf Aeufserlichkeiten beziehen. Für die Kunstgeschichte von relativer Wichtigkeit, verlieren sie für die Geschichte der Aesthetik so sehr an Werth, dafs, wollte man aus ihrem Inhalt

---

[1]) Vergl. hierüber im ersten Abschnitt § 3.

auf die Bedeutung des künstlerischen Schaffens ihrer Urheber einen Rückschlufs machen, man den letzteren als ausübenden Künstlern entschieden Unrecht thun würde. Wenn wir daher hier einige Aussprüche und Titel von Werken griechischer und römischer Künstler anführen, so geschieht dies nur der Vollständigkeit halber und ohne dafs wir es für nöthig erachten, den Inhalt einer besonderen Kritik zu unterziehen. — Von dem Maler und Bildhauer Euphranor meldet Plinius, dafs er ein Werk „Ueber Symmetrie und Farben“ geschrieben habe; Nicias behandelte „die Komposition“ in der Malerei nach ihren ästhetischen Elementen; von Lysippus wird eine Bemerkung mitgetheilt, die von einigem Interesse ist. Er soll nämlich seinem Kollegen Apelles daraus einen Vorwurf gemacht haben, dafs er Alexander den Grofsen auf seinem Bilde nicht mit dem welterobernden Speer, sondern mit den Blitzen des Zeus in der Hand dargestellt habe. „Denn“, sagt er, „diese Blitze haben nur so lange eine Bedeutung, als Alexander von seinen Schmeichlern zu einem Sohn des Zeus gemacht wird, der Speer aber kennzeichnet ihn für alle Zeit als ruhmvollen Eroberer Asiens“. — Eupompus stellte, nach Plinius, zuerst das Princip der Naturnachahmung für die Kunst auf; aber aus dem Zusammenhange der Stelle geht hervor, dafs dies nicht so gemeint sei, als ob er damit dem Aristoteles opponiren wolle; sondern als Antwort auf die Frage eines Schülers, „welchen Meister er nachahmen solle?“, klingt der Rath, er solle überhaupt sich an keinen einzelnen Meister, sondern an die Natur selbst halten, ganz verständig; auch liegt darin nichts weniger als eine Hinweisung auf blofse Naturnachahmung, sondern nur eine Warnung vor Manier. — Schliefslich mag hier noch des sogenannten „Kanons“ des Polyklet, eines Zeitgenossen des Plato, erwähnt werden. Dieser Kanon wird gewöhnlich als eine Art Abstraction der schönen Menschengestalt, d. h. als Gattungsideal in Form einer Statue betrachtet, die gleichsam den absoluten, von aller individuellen Besonderung freien Typus menschlicher Schönheit verkörpern sollte. Man führt besonders zwischen Statuen des Polyklet als solche Kanons an, den „Doryphoros“ (*Lanzenträger*) und den „Diadumenos“ (*einen die Ringerbinde sich umlegenden Athleten*), wobei man sich dann zunächst wundern mufs, dafs sie als „absolute Typen“ nicht vollkommen übereinstimmten. Man hat von diesem Kanon des Polyklet viel Aufhebens gemacht und darin alle Weisheit der Kunst finden wollen; allein im Grunde hat er in dieser Rücksicht ebensowenig Werth wie das abstrakte leere Ideal Platos, als dessen Verkörperung man ihn anzusehen pflegt. Denn die Wahrheit des

„Ideals“ besteht eben in der Besonderung und Individualisirung; die Aufhebung der Unterschiede der charakteristischen Schönheit hebt die Schönheit, ja die Gestalt überhaupt auf. *

120. Eine eigenthümliche Art der damaligen Kritik war die epigrammatische; und hier ist es denn allerdings vorzugsweise die Treue der Naturnachahmung, die „Natürlichkeit“ der Darstellung, welche oft einen begeisterten Anklang fand. So sind es bald die „Pferde“ des Apelles, welche von wirklichen Pferden (ihrer Natürlichkeit halber) angewiehert, bald „die Trauben“ des Zeuxis, die von Vögeln angepickt sein sollten (ein Kunststück, das von Parrhasius noch dadurch übertroffen worden, daſs er einen Vorhang darüber gemalt, der den Zeuxis selber so getäuscht, daſs er ihn habe fortziehen wollen), bald die „Kuh“ Myrons, ein Erzwerk, das einen Stier lüstern gemacht und von Bremsen umschwärmt worden sei, und Aehnliches mehr, was die Dichter zu lobenden Epigrammen begeisterte. Auch die Komödiendichter übten hin und wieder solche epigrammatische Kritik, namentlich die römischen, wie Plautus; ebenso andere Dichter, wie Catull, Ovid, Martial, jedoch meist nur zur Vertheidigung ihrer eignen lockeren Muse, besonders aber Horaz, dessen in der Form eines „Briefes an die Pisonen“ geschriebene *Poetik* manche verständigen und taktvollen Vorschriften über die verschiedenen Arten und Style zu dichten giebt, im Uebrigen aber mit der „Poetik“ des Aristoteles in gar keinen Vergleich zu stellen ist.

121. Wenn man so auf den Gang, den das ästhetische Bewuſstsein des Alterthums seit Aristoteles bis hieher eingeschlagen hat, zurückschaut, so erkennt man, daſs das Interesse an dem Allgemeinen, an dem gedanklichen Inhalt des Gebiets des Schönen und der Kunst, fortwährend abnimmt und sich begrenzt, der Fluſs des ästhetischen Reflektirens nicht nur schmaler, sondern auch seichter wird, bis er sich schlieſslich in das dünne Büchlein praktischer Regeln „für Dichter oder solche, die es werden wollen“, verläuft. Von einer allgemeinen Ueberschau über das organische Gesammtgebiet ist nun gar nicht mehr die Rede, denn dazu gehört eben eine Höhe des Standpunkts, welche einen weiten Horizont zu überschauen gestattet. Und so scheint es denn, als ob gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts nach Chr. Geb. die Aesthetik überhaupt für das Alterthum ihr Ende erreicht habe. Da tritt uns plötzlich, gleich einer verklärenden Abendröthe, die alexandrinische Philosophie entgegen, welche nach der langen Dürre und Unfruchtbarkeit des prosaischen Nachmittages die Antike noch einmal in einem neuen Lichte

erglänzen läfst; eine Abendröthe, die sich — indem die Philosophie gleichsam vorahnend über die Grundanschauungen der Antike hinausging zu einer tieferen und freieren Erkenntnifs — zugleich als die Morgenröthe einer neuen Weltanschauung, der christlichen, zu fassen ist.

Recapitulation.

§ 13. Die zweite Stufe der antiken Aesthetik nimmt Aristoteles ein, welcher in der stets an Gegebenes und scheinbar Aeufserliches anknüpfenden, aber doch auf der Basis der Intuition verharrenden Weise verständiger Reflexion die tiefsten und konkretesten Gedanken über das Schöne und die Kunst ausspricht. Im Gegensatz zu der platonischen Auffassung des Begriffs der „Nachahmung“ als einer blofsen Naturnachbildung, begreift er die *Mimesis* im Sinne einer subjektiven Gestaltung der Idee und demzufolge als eine gegen die unvollkommene Wirklichkeit höhere Dar- und Wie-
§ 14. derherstellung der Idee. Aber auch die Wirklichkeit, soweit in ihr die Idee erscheint, ist schön. In dem so gewonnenen Begriff des Schönen unterscheidet er die Stufen der formalen Schönheit, der konkreten Schönheit, der ethischen Schönheit und der Kunstschönheit. Die formale Schönheit fällt unter die Kategorien der „Begrenzung“, der „Ordnung“ und des „Ebenmaafses“. Diese Momente bilden auch, unter Hinzutritt des Moments der „Gröfse“ (des nicht zu Grofsen und nicht zu Kleinen) den Begriff der konkreten Schönheit d. h. der Schönheit der wirklichen Dinge, deren Wesen in der Einheit des Mannigfaltigen liegt. Die nähere Bestimmung dieses Begriffs ist indefs bei ihm nur dürftig. Dagegen

bestimmt er die ethische Schönheit durch das Verhältnifs des formal-Schönen zum Guten, womit zum Theil der rein ästhetische Boden verlassen wird.

§ 15. Diesen objektiven Erscheinungsweisen des Schönen tritt nun zweitens das Kunstschöne, als die subjektive Gestaltung der Idee, gegenüber, welche bei Aristoteles ungefähr dieselbe Stellung einnimmt, wie bei Plato das sogenannte „absolute Schöne“, womit aber, als einem leeren Abstraktum, sich Aristoteles gar nicht befafst. — Bei der Bestimmung des aristotelischen „Kunstschönen“ kommen zwei Momente in Betracht, die er indefs noch nicht in ihrer Wechselbeziehung betrachtet, nämlich die Begriffe der μίμησις und der κάθαρσις. Die *Nachahmung* ist die Quelle und Ursache des Kunstschönen im Sinne ideeller Gestaltung, die *Reinigung* der Leidenschaften das Ziel und die Wirkung derselben; beide aber wurzeln in dem gemeinsamen, das Kunstschöne als solches bestimmenden Begriff der Idealisirung, deren objektive und subjektive Seiten sie ausdrücken, sofern die „Mimesis“ die ästhetische Reinigung der objektiven Wirklichkeit nach Maafsgabe der Idee, die „Katharsis“ die ästhetische Reinigung des schauenden Subjekts selbst bezweckt. Auch ihr beiderseitiger Inhalt ist derselbe: nämlich Gemüthsstimmungen, Leidenschaften und Handlungen sind es, die sowohl durch die Kunst nachgeahmt, als auf welche hin die künstlerische Wirkung ausgeübt werden soll. Als die Quellen des künstlerischen Nachahmens selbst bestimmt Aristoteles das natürliche Genie und die Phantasie, welche entweder getrennt oder gemeinsam schaffen. Ihr Produkt ist das Kunstwerk. —

§ 16. Die Kunstwerke fallen nach den verschiedenen Mitteln des Nachahmens, nämlich *Form*, *Farbe*,

Ton, *Rythmus* und *artikulirter Laut*, in verschiedene Gattungen auseinander, indem die Skulptur sich nur der Formen (σχήματα), die Malerei sich der Formen und Farben, die Musik sich des Tons und des Rythmus, die Tanzkunst nur des Rythmus, die Poesie endlich sich des Tons, des Rythmus (im Metrum) und des artikulirten Lauts zur Nachahmung bedient.

Weiter betrachtet er dann die Künste nach den Gegenständen ihrer Nachahmung (ἦθος, πάθος und πρᾶξις) wonach die Poesie, und besonders das Drama, am meisten nachahmend erscheint, da es alle drei Momente in sich enthält; dann folgt die Musik, welche hinsichtlich der Melodie *ethisch*, hinsichtlich des Rythmus *pathetisch*, in Verbindung mit der Poesie auch *praktisch* ist. Die Tanzkunst, obschon sie für sich nur den Rythmus als Mittel der Nachahmung anwendet, erscheint durch ihre nothwendige Verbindung mit der Musik und Poesie ebenfalls, aber nur in vermittelter Weise, ethisch, pathetisch und praktisch; die bildenden Künste dagegen haben am wenigsten *Ethos* und sind deshalb im geringsten Grade nachahmend. Die Architektur endlich rechnet er gar nicht zu den schönen Künsten, weil sie überhaupt nicht nachahme.

Dies ist nun die Grenze der aristotelischen Aesthetik, daſs er die μίμησις, als Nachahmung wenn auch innerlicher Zustände, auf die Sphäre des subjektiven Geistes beschränkt, statt sie in dem tieferen und weiteren Sinne der „schönen Gestaltung" überhaupt zu fassen. Das dem gemeinsamen nachahmenden Charakter der schönen Kunst gegenüber und mit ihm in Wechselbeziehung stehende Moment der kathartischen Wirkung, an welcher die Künste nach dem Grade ihrer Fähigkeit des Nachahmens theilnehmen, so daſs

das Drama die höchste, die bildende Kunst die gerin-
gste Katharsis besitzt, verleiht nun auch den Kün-
§ 17. sten im Verhältnifs zum öffentlichen Leben
nnd besonders zur Jugenderziehung eine bestimmte
Stellung; und in dieser Hinsicht giebt er Vor-
schriften über die Ausübung der Künste, indem
er alle solche Kunstübungen verwirft, die, weil
sie der kathartischen Wirkung widerstreben, ba-
nausischen Charakters sind. Das Banausische
besteht für ihn in dem Gegensatz zur Idealisirung
der ***Mimesis*** und ***Katharsis***, d. h. in der Entidea-
lisirung.

§ 18. Die dem Aristoteles folgenden philosophischen
Schulen, namentlich die Peripatetiker, Stoiker
§ 19. und Epikureer; weiterhin dann die Eklektiker;
§ 20. endlich die kritischen Grammatiker und
Rhetoriker kommen ebensowenig wie einzelne
§ 21. ausübende Künstler, von denen ästhetische
Aussprüche bekannt geworden sind, für die Wei-
terentwicklung der Aesthetik in wesentlichen Be-
tracht; vielmehr bemerkt man, wenn man auf den
Gang, den das ästhetische Bewufstsein des Alter-
thums seit Aristoteles bis in das zweite Jahrhun-
dert nach Chr. Geb. nimmt, zurückschaut, eine
fortwährende Abnahme an Interesse für den all-
gemeinen Inhalt des Gebiets des Schönen und
der Kunst, bis der sich immermehr einengende
Flufs der antiken Aesthetik nicht nur schmaler,
sondern auch seichter wird und schliefslich im
Sande konventionellen Reflektirens verrinnen zu
wollen scheint. Da erhebt sich zuletzt noch, an
der Schwelle einer neuen Zeit und bereits ange-
weht von der Ahnung einer neuen Weltanschauung,
die antike Philosophie und mit ihr die Aesthetik
zur höchsten Stufe der spekulativen Intuition in
der alexandrinischen Schule und besonders
in Plotin.

Cap. VI.

Dritte Stufe. Plotin und die Alexandriner. Verfall der antiken Aesthetik.

§. 22. 1. Allgemeiner Standpunkt der alexandrinischen Philosophie.

122. Die allgemeine Stellung der *alexandrinischen Philosophie* zu der Entwicklung der antiken Philosophie überhaupt seit Plato und Aristoteles beruht ihrem Wesen nach, wie oben[1]) bei der Charakteristik der neuen Akademie schon kurz angedeutet wurde, in der affirmativen Aufhebung des im *Stoicismus* und *Epikureismus* auseinander gehenden Gegensatzes von Verstand und Empfindung als Kriterien des Wahren. Sie bildet so selber einen Gegensatz gegen die *Neue Akademie*, welche ebenfalls diesen Widerspruch, aber auf negative Weise, aufhob, indem sie behauptete, weder Denken noch Empfinden sei im Stande das Wahre zu erkennen, und darum sei dies überhaupt nicht an sich erkennbar, sondern es sei nur das Wahrscheinliche, d. h. die relative Wahrheit, für uns vorhanden; ein Satz, der sich dann im abstrakten *Skepticismus* zu der dogmatischen Negation des Wahren, als eines bloſsen Scheins, verhärtete. Man erkennt in diesen Principien der absterbenden antiken Philosophie leicht die Keime der Principien der neuesten Entwicklungs-Phase der modernen Philosophie, nämlich des *Kriticismus* Kant's, der auch das „Ding an sich" als unerkennbar erklärte, und des Fichte'schen *Idealismus*, der alle Wahrheit in das Subjekt verlegte; und wenn wir noch einen Schritt weiter gehen, so werden wir auch nicht die Parallele des alexandrinischen Mysticismus mit der Schelling'schen Philosophie verkennen. Es beruht dieser fortschreitende Parallelismus der antiken und modernen Philosophie eben auf einem Naturgesetz des Denkens, dessen Nothwendigkeit zu erkennen wir später mehrfach Gelegenheit haben werden.

Jenes „Entweder — Oder" der *Stoiker* und *Epikureer* als auch dieses „Weder — Noch" der *Akademiker* und *Skeptiker* löſten also die *Alexandriner* in das spekulative „Sowohl — Als Auch" auf, indem sie in der Einheit des Geistes, als empfindenden und denkenden, die affirmative Quelle der Erkenntniſs erkannten. Hiermit

[1]) No. 113.

aber war eine Regeneration, nämlich eine Rückkehr des philosophischen Bewufstseins zu Plato und Aristoteles angebahnt, aber insofern zugleich ein Hinausgehen über diese Standpunkte, als der Geist sich nunmehr als reines Denken nicht nur zu den Dingen verhält, sondern sich selber Gegenstand wird und somit auch die Gegenständlichkeit selbst als intellektuelle begreift. Diese dem Geiste gegenüberstehende Welt ist so in ihrer Aeufserlichkeit aufgehoben und nur als innerliche vorhanden, oder: nur die geistige Welt existirt überhaupt als wahre. Alles, was jenseits dieser Geistigkeit etwa vorhanden sein mag, ist das Endliche, Zufällige, Schlechte, d. h. das Wirkliche zwar, aber nicht das Wahre. Durch die Aufhebung dieses Endlichen kommt der Geist zu sich selbst, als unendlichem, und ist mit sich versöhnt. — Die Welt der alexandrinischen Philosophie ist also die Welt der Idealität überhaupt, und in sofern nähert sie sich der allgemeinen Form ihrer Anschauung nach der platonischen Philosophie, wie sie denn auch neben dem direkten Epigonenthum des Platonismus in *Philo* und dem *Gnosticismus* als „Neuplatonismus“ bezeichnet zu werden pflegt. Im substanziellen Inhalt ist dagegen die alexandrinische Philosophie vielmehr aristotelischer als platonischer Art, nur dafs sie an Stelle des aristotelischen Reflektirens die reine (spekulative) Intuition des denkenden Geistes walten läfst, und so fast die Weise eines prophetisch-poetischen Ahnens annimmt.

Andererseits aber geht die alexandrinische Philosophie, indem sie die reine Geistigkeit als das Unbedingte und wahrhaft Konkrete behauptet, schon über die antike Weltanschauung überhaupt hinaus. Denn eben dies ist ja das Princip des Christenthums als Basis einer neuen Weltanschauung, dafs das Allgemeine und Ewige Geist sei, oder wie die Bibel es ausdrückt: „Gott ist Geist und mufs im Geist und in der Wahrheit verehrt (d. h. begriffen) werden.“ — Wenn nun die alexandrinische Philosophie sich durchaus auf eine Welt der Ideale bezieht, so kann schon von vorn herein die Vermuthung gehegt werden, dafs sie diejenige Sphäre des menschlichen Geistes, in welcher sich die Ideale am reinsten verwirklichen, nämlich die Welt des Schönen und der Kunst, vorzugsweise zum Gegenstande ihrer Spekulation gemacht haben werde. Und so ist es auch in der That. Ueber Nichts haben die Alexandriner so tiefe und wahrhaft spekulative Gedanken gehabt als über das Schöne, hinsichtlich seiner Quelle, seines Inhalts und seiner Beziehung zum Geiste. Und der spekulativste unter ihnen ist ohne Zweifel Plotin. Allein, da Plotins Anschauen und Denken immerhin auf antiker

Basis beruhte, d. h. innerhalb der Grenzen der Intuitivität blieb, so spricht sich seine Spekulation[1]) gleichsam nur in der Form der Ahnung aus. Das, was man ihm als Mystik und Schwärmerei zum Vorwurf zu machen pflegt, ist lediglich aus dem tiefen Drange seines Geistes zu erklären, sich des Wesens, des eigentlichen Inhalts der Idee zu bemächtigen, und so verfällt er, — aus der Unmöglichkeit, seine antike Basis zu verlassen — in ein surrogatives Allegorisiren des spekulativen Denkens. Die Hauptsache aber ist, daſs der Kern seines Philosophirens eben (dem Inhalt, wenn auch noch nicht der Form nach) spekulativer Art ist.

Das intuitive Element seines Philosophirens drückt sich bei ihm besonders in jenen Wendungen aus, wo er vom „Schauen des Einen Guten, als der reinen Quelle alles Seins“ spricht. So — was die „Schönheit“ betrifft — unterscheidet er geradezu ein sinnliches und ein geistiges Auge; nur letzteres könne das Dasein des Geistes wahrnehmen und seine Schönheit, jenes nur die sinnliche Welt und ihre Schönheit. Zu diesem *Schauen* aber komme man nur auf dem Wege der „Ekstase“, der Begeisterung, indem man, das Auge von allem Körperlichen zurückziehend, seinen „Blick“ nur auf das Wesen richtet. *Exstase* aber ist eben die unmittelbare und darum plötzliche Hingabe des Geistes an die Idee, welche ihrer Plötzlichkeit wegen nothwendig mit Erregung des Gemüths verbunden ist; und in dieser Unmittelbarkeit liegt in formeller Beziehung das Wesen der Intuition sowie der Unterschied gegen die vermittelnde Spekulation, die als solche ein bewuſstes Eindringen des Geistes in die Idee ist.

§. 23. 2. Plotin.

123. Was die philosophische Anschauung Plotins im Besondern betrifft, so ist für ihn charakteristisch, daſs er durchaus keinen Unterschied oder gar Gegensatz zwischen Plato und Aristoteles statuirt; eine Ansicht allerdings, der weder wir bestimmen können, noch aller Wahrscheinlichkeit jene Philosophen selbst zustimmen möchten. Namentlich aber in Hinsicht der Aesthetik kann von einer Uebereinstimmung Plato's und Aristoteles so wenig die Rede sein, daſs sie vielmehr fast in allen Punkten einen entschiedenen Gegensatz bilden, der bei Aristoteles geradezu die Form einer bewuſsten Opposition annimmt. Eine andere Seite der philosophischen Anschauung Plotin's, die bisher noch nicht hervorgehoben scheint,

---

[1]) Vergleiche über *Spekulation* oben S. 65. Anm. 2.

ist eine gewisse Verwandtschaft mit der indischen Philosophie, besonders was seinen Begriff der ἔκστασις betrifft. Bekanntlich hatte er nach dem Tode seines Lehrers Ammonius Saccas (243 nach Chr. Geb.) den Kaiser Gordianus nach Persien begleitet, in der ausdrücklichen Absicht, die Philosophie der Inder kennen zu lernen; und auch in seiner äufseren Lebensweise, z. B. in dem Sichenthalten des Genusses von Fleisch zahmer Thiere u. s. f., zeigt er eine entschiedene Hinneigung zu der indischen Weltanschauung. *

Das Wesentliche seines Philosophirens besteht nun erstens formell in dem Streben des Geistes, sich in sich selbst zurückzuziehen. um in diesem reinen Innerlichsein die Seligkeit der ideellen Intuition zu geniefsen. Man hat dies mit „Schwärmerei" gekennzeichnet: ja sogar von Neigung zu orientalischer Phantastik gesprochen, aber die Intuition, d. h. das Aufgeben des Sinnlichen und Aufgehen in das durchaus Unsinnliche, was im Christenthum als Uebersinnliches und Jenseitiges gefafst wurde, enthält immerhin auch die Richtung auf das Wahre, Unbedingte, Unendliche. Denn das Wesen liegt nicht in dem Einzelnen und in der mannigfachen Welt der Einzelheiten überhaupt, sondern in Dem, was diese gemeinsam haben und was sie verbindet, nämlich im Allgemeinen; dies ist eben ihr gedanklicher Inhalt. Das Denken also, als das Sich-Versenken in das Allgemeine, kann lediglich dem nur an den Einzelheiten haftenden gewöhnlichen Bewufstsein als Schwärmerei und Wahnsinn erscheinen. Allein, wenn auch zwischen der intuitiven Exstase und der blofsen Verrücktheit in der Form dieser Geistesbewegungen eine Aehnlichkeit herrscht, sofern bei jeder Begeisterung der Geist einen Ruck erhält und aus seiner gewöhnlichen, der Sinnenwelt zugekehrten Stellung „verrückt" wird, so ist doch der Inhalt ein ganz anderer; nämlich in der *Verrücktheit* der blofse Wahn, in der *Exstase* der tiefste Sinn. Vielmehr, wenn von „Wahn-Sinn" die Rede sein soll, ist der Wahn (ohne Sinn) auf Seite des gewöhnlichen Bewufstseins zu suchen, da dieses vom Allgemeinen nichts weifs, sondern an der äufserlichen Welt, der Welt des Scheins und des Wesens haftet. Denn nur das Denken des Allgemeinen ist ohne Wahn. — So viel über die formale Seite des Plotin'schen Philosophirens.

Hinsichtlich der substanziellen Seite derselben sind vornehmlich zwei Momente zu betrachten, welche sein Denken abwechselnd bestimmen und, als einander entgegengesetzt, den Eindruck hervorbringen, als ob er mit sich selbst in Widerspruch gerathe. Das eine Moment beruht darin, dafs er trotz allen Hinausstrebens

in eine neue Weltanschauung, welche, durch das Christenthum geweckt, auch ihn tief berührt hatte, dennoch seinem Gefühl nach fest im Alterthum, d. h. im intuitiven Denken, wurzelt; das andere, daſs er trotz der Unmöglichkeit, sich von dem mütterlichen Boden des Alterthums ganz loszureiſsen, doch wieder fortgerissen wird zu jener höheren Weltanschauung. Hiedurch kommt er gleichsam in einen geistigen Strudel hinein, der seinem Philosophiren oft den Charakter ahnungsvoller Dunkelheit und orakelhafter Unbestimmtheit verleiht. Zugleich zeigt im Zusammenhange damit weiterhin seine Weise des Philosophirens nicht selten das Gepräge einer Ueberschwenglichkeit, welche an Plato erinnert; aber hinter diesem Schein der Ueberschwenglichkeit birgt sich immer ein wahrhaft konkreter Gedanke, so daſs sie nie den Charakter phrasenhafter Schönrederei annimmt; denn überall erkennt man, daſs ihm nichts ferner liegt als jene abstrakten Ideale, deren Schilderungen bei Plato ihrer Leerheit wegen nicht blos formell, sondern auch substanziell überschwenglich erscheinen. So ist es auch mit den Widersprüchen bei Plotin: sie sind nur scheinbar und beruhen im Wesentlichen darauf, daſs er dasselbe Wort z. B. das „Gute" einmal im antiken, etwa im platonischen Sinne gebraucht, um es dann später, sobald er tiefer in das Wesen eindringt, in völlig veränderter Bedeutung, ja geradezu als Gegensatz zu dem anfänglichen Begriff aufzufassen und anzuwenden. — Jene Dunkelheit nun und dieses scheinbare Sich-Widersprechen bereiten sowohl in formeller wie in materieller Beziehung oft groſse Hindernisse für das klare und korrekte Verständniſs seiner Schriften. Bei dem Versuch, uns in diesem Labyrinth zurecht zu finden, müssen wir als Führer durch dasselbe die — namentlich auch im Hinblick auf ihn — früher gegebene Erörterung über den *künstlerischen Schein* und das *künstlerische Gestalten*[1]) nehmen. Denn diese Punkte sind es, welche bei Plotin hauptsächlich, ja allein für uns in Frage kommen. Zunächst aber ist noch eine Bemerkung über das eigentliche Princip seines philosophischen Systems, dessen allgemeine Stellung zur Akademie oben berührt wurde, zu machen, weil ohne die Kenntniſs dieses Princips seine ästhetischen Aussprüche ganz unverständlich bleiben würden.

124. Ganz allgemein gefaſst und populär ausgedrückt, kann die Tendenz der Plotin'schen Philosophie dahin bestimmt werden, daſs es sich für ihn gar nicht darum handelt, die reale Welt nach der konkreten Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen in deren Be-

---

[1]) S. oben No. 70. 71. 74. 76. 77.

stimmtheit aufzufassen, sondern dafs es ihm nur um das Wesentliche in Allem, um den gedanklichen Inhalt als das allein berechtigte Seiende zu thun ist. Diesen gedanklichen Inhalt, wodurch das Seiende allein berechtigt ist, nennt er nun das Gute. Hiebei ist nun dies von vorn herein mit aller Bestimmtheit festzuhalten, dafs Plotin zwar den Begriff des „Guten“ auch nach seiner ethischen Seite auffafst, wo er eben von der Sphäre des subjektiven Geistes handelt, im Uebrigen aber das „Gute“ durchaus absolut als die substanzielle Idee begreift, aus der alle Wesenheit sich herausgestaltet, als die Urquelle des wahrhaft Seienden. Dieses absolute Gute ist ihm makrokosmisch ebenso die Weltseele[1]), wie das ethische Gute im Bereich des mikrokosmischen Geistes die Menschenseele. Aus diesem absoluten Guten entspringt so nicht blos das sittliche Gute, sondern auch das Wahre und Schöne. Bei Plato nimmt diese absolute Stellung das „höchste Schöne“ ein, aber nur in ganz abstrakter Weise, weil er es als völlig unbewegt fafst. Das Plotin'sche „höchste Gute“ dagegen ist die absolute Bewegung selbst, die ewig fliefsende, unendlich schaffende Quelle alles Seins, der *Schöpfer* — also wiederum (christlich ansgedrückt) Gott, als der allmächtige „Schöpfer Himmels und der Erden.“ Ebenso wie Plotin das „Gute“, Plato das „Schöne“ als die absolute Idee setzt, könnte man nun auch — und vielleicht mit noch mehr Recht — das „Wahre“ als diese Quelle alles Seienden bezeichnen. Allein, weil eben das *Gute*, das *Schöne* und das *Wahre* schon differente Formen der absoluten Idee sind und als solche die Principien verschiedener Sphären bilden, in denen sich die Idee realisirt, giebt es nur zu Verwirrung Anlafs, einen von diesen drei Begriffen statt ihrer unterschiedslosen Einheit als das Absolute zu fassen; sondern das Richtige ist, zu sagen: die Idee ist das Absolute, und diese Idee gestaltet und realisirt sich in den drei Sphären des *Wahren, Guten* und *Schönen.* So ist denn das „absolute Gute“ des Plotin eben Das, was wir unter Idee verstehen[2]). Diesem absoluten Guten als der Idee steht nun die Materie (ὕλη, der form- und geistlose Stoff) gegenüber, die er daher ganz konsequent als das „Ueble“ bezeichnet. „Die absolute

[1]) Christlich ausgedrückt also „Gott“. Hier haben wir also schon den Zwiespalt in ihm, indem er eine christliche und eine platonische Idee einerseits in denselben Ausdruck fafst, andererseits diesen Ausdruck bald in dem einen bald im anderen Sinne nimmt. Er verwechselt nicht etwa die beiden Begriffe, sondern er wechselt nur mit ihnen ab, indem er dieselbe Bezeichung für beide braucht. — [2]) Um es von dem „Schönen“, „Guten“ und „Wahren“ in ihrer Differenz zu unterscheiden, nennt er es denn auch das „Ueberschöne“, „Uebergute“, „Ueberwahre“ (ὑπέρκαλον, ἐπέκεινα τῶν ἀρίστων, βασιλεῦον ἐν τῷ νοητῷ).

„Idee ist das Eine: man könne nicht sagen, daſs es Etwas sei oder „irgend Eines; es hat weder Gröſse noch irgend eine andere Be„stimmtheit, und so ist es auch nicht erkennbar; es ist nur die „Quelle alles Erkennbaren, der Mittelpunkt des Universums, um „den sich Alles bewegt, das bewegende Princip selbst." Dies nun setzt Plotin als die einzige Bestimmung der „Idee", daſs sie bewegendes Princip, oder: daſs sie als Idee „Selbstbewegung" sei. Wäre sie dies nicht, so wäre überhaupt nichts, auch sie selber hätte keine Realität; dadurch daſs sie bewegendes Princip ist, ist sie überhaupt nur seiend, d. h. sie ist wesentlich schaffend. Denn solche Selbstbewegung ist als Selbstverwirklichung eben das Schaffen. Er drückt dies bildlich so aus: „Das Eine, absolute Gute ist eine „Quelle, die ruhig in sich selbst bleibt, aber das Princip aller Flüsse „ist, die herausgehen hier- und dorthin, zwar, solange sie im Einen „sind, noch nicht herausgeflossen sind, aber schon wissen, daſs „und wohinaus sie flieſsen sollen" [1]).

Dies Sich-Erschlieſsen der Idee, diese Selbstoffenbarung ist ihm zwar so einerseits eine absolute Nothwendigkeit, andererseits aber, weil sie keiner weiteren Bestimmung unterliegt, sondern selber das absolut Bestimmende ist, unerklärlich und zwar in dem doppelten Sinne unerklärlich, daſs sowohl die Nothwendigkeit des Herausgehens der Idee aus sich selbst, d. h. ihre Selbstoffenbarung als die Welt der Wirklichkeit, als auch die Art und Weise, wie diese Offenbarung vor sich geht, unerklärt bleibt. Dies ist nämlich nur als dialektischer Proceſs zu fassen, welcher, im Denken selbst sich erzeugend, die Intuition zur Spekulation treiben würde. Hier also ist Plotin's, der immerhin noch innerhalb der Intuition bleibt, Grenze. Er sagt: „Wie aus diesem Einen die Zweiheit (die Diffe„renz) und das Viele herauskomme, um dies zu sagen, müsse „man Gott, aber nicht mit hörbarer Stimme, anrufen, sondern „indem man sich selbst im Gebet" (also Exstase statt Denken) „zu ihm ausdehne." Weiter faſst er dann dieses Hervorgehen aus dem Einen, d. h. die Schöpfung der seienden Welt, als ein „Leuchten des Urlichts" und als ein „Abglanz" desselben, das selbst unverändert bleibt [2]). Als solch schaffendes Princip ist die Idee nun der *νοῦς*, der den Inhalt alles Geschaffenen bildet und als dieser besondere Inhalt der *λόγος*, *Begriff*, heiſst. Die *λόγοι* sind so die Vorbilder der wirklichen Dinge selbst; diese aber geben nur,

---

[1]) Plotin *Ennead.* VI., 9. — [2]) Es ist dies dieselbe Vorstellung wie die der Bibel, daſs „Gott die Welt aus Nichts geschaffen", nämlich Nichts ist die Idee ohne diese ihr immanente Selbstbewegung, als solche ist sie Alles.

da ihnen die Materie, als das Nichtseiende oder Ueble, anhaftet, den Schein der Begriffe. Die Materie (ὕλη) steht mithin als das Nichtsein dem absoluten Sein koordinirt gegenüber, sofern sie zwar ebenfalls das ganz Unbestimmte und Formlose ist, aber nicht Princip der Bewegung, also positiv, sondern negativ das ihr Widerstrebende, das „Chaos“ der Bibel. Plotin denkt sich das Schaffen, als Produkt des absoluten Seins und absoluten Nichts, ähnlich wie etwa das reine Licht durch den Widerstand des Aethers zur Wärme und durch die materielle Brechung zur Farbe sich gestaltet. Das reine Licht selbst ist weder warm noch farbig, aber es erzeugt beides mit der dunkeln Materie. Das wahrhaft (abstrakt) Nichtseiende nennt er so die „Lüge des Wirklichen“ und dann weiterhin das „Böse“.

125. An dieser Stelle nun gliedert sich die Plotin'sche Philosophie in die besonderen Richtungen, welche wir als Logik (oder wie er es nennt „Dialektik“), Ethik und Aesthetik fassen, indem sowohl das Sein wie das Nichtsein (der νοῦς wie die ὕλη) nach diesen drei Seiten sich besondern. Hier, wo wir es nur mit seiner Aesthetik zu thun haben, lassen wir die ersten beiden Seiten auf sich beruhen, um uns nur mit der letzteren zu beschäftigen. Aeufserlich ist noch zu bemerken, dafs sich unter den neun Abhandlungen, in denen Plotin seine Philosophie niedergelegt hat und die unter dem Gesammttitel der „Enneaden“ bekannt sind, sich auch ein Werk „Ueber die Schönheit“[1]) befindet, dessen Inhalt also zunächst für uns von Interesse ist. Es darf uns dabei nicht auffallen, dafs er sich, seinem allgemeinen Standpunkt gemäfs, um die realen Erscheinungen des Kunstgebiets in der Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltung gar nicht kümmert, sondern seine Erörterung nur auf die metaphysischen Grundbegriffe beschränkt, und zwar auf die beiden ganz allgemeinen des „Schönen“ und des „Künstlerischen“, oder genauer gesprochen des objektiven Schönen und des Kunstschönen. So bildet er auch in dieser Beziehung zu der seit Aristoteles eingeführten, mehr und mehr auf praktische Detailfragen sich beschränkenden ästhetischen Kritik der Rhetoren und Grammatiker den entschiedensten Gegensatz. Von einer „Aesthetik“ im Sinne eines philosophischen Systems der Lehre vom Schönen und der Kunst ist mithin bei ihm ebenfalls — aber aus dem entgegengesetzten Grunde, wie bei jenen — nicht die Rede. Dies voraus-

[1]) Dasselbe ist herausgegeben von Creuzer. Aufserdem hat der Schwede Lindeblad eine lateinische Abhandlung über Plotins „Buch über die Schönheit“ geschrieben, die jedoch in den Geist der Plotin'schen Philosophie wenig eindringt.

geschickt, wollen wir nun seine Ansichten über die genannten beiden Begriffe näher betrachten. *

a. Das objektive Schöne Plotins.

126. Hier tritt uns nun der in seiner Lehre von der absoluten Idee — oder wie er es nennt: von dem *höchsten Guten* — als dem Princip der Selbstbewegung, tief begründete und wahrhaft spekulative Gedanke des „Schaffens" oder genauer der *Gestaltung* entgegen. Dieser Begriff der Gestaltung, zu welchem die aristotelische *Mimesis* sich noch nicht mit Bewuſstsein zu erheben vermochte, weil sie das Princip des Gestaltens lediglich als Thätigkeit des subjektiven Geistes auffaſste[1]), während Plotin es ebensosehr als schöpferisches Thun des objektiven Geistes begreift, der in den Dingen nach den Vorbildern der Ideen sich realisirt, bildet den Kern der ganzen ästhetischen Anschauung des alexandrinischen Philosophen. Hätte er weiter nichts als diese Definition des Gestaltens, welche plötzlich eine ganze neue Welt aufschlieſst, gegeben, so müſste er schon deshalb als Regenerator der antiken Aesthetik bezeichnet werden. — Plotin geht nun davon aus, daſs das eine Gute (die absolute Idee) selber gestaltlos, aber als schaffender Geist (*νοῦς*) die Quelle aller Gestaltung ist. Ebenso gestaltlos ist die Materie, aber nicht — wie das Gute — aus Kraftüberfülle und Schöpfungsdrang, sondern aus Kraftmangel und Widerstreben gegen das Geschaffenwerden. Indem nun die Idee[2]) als Selbstbewegung sich auf die Materie richtet und sie zum Substrat des Gestaltens macht, zwingt sie dieselbe trotz ihres Widerstrebens Antheil zu haben am wahrhaften Sein, indem sie ihr Form, d. h. geistiges Leben verleiht. Als Begriff ist die so gestaltete Materie *λόγος*, nach der Seite der Gestaltung erscheint sie als „schön". Das *Schöne* ist also der *νοῦς* selbst, nämlich als allgemeines Formprincip der zu gestaltenden Materie; und so wird es dann weiter zur Quelle der Schönheit der wirklichen Dinge. Zugleich ist diese der *λόγος* (Begriff) der Dinge selbst, als Form derselben; sie haftet also nicht am Stoff, sondern ist die besondere Form als die Erscheinung des Begriffs in der sinnlichen Welt. Im Verhältniſs zu dieser besondern Schönheit nennt Plotin nun die als das „Schöne" sich gestaltende Idee das *Ueberschöne*[3]). — Das S c h ö n e betrachtet nun Plotin nach zwei Seiten,

---

[1]) S. No. 75 und besonders 99. — [2]) Das Plotin'sche „eine Gute" wird hier der Einfachheit wegen, wo kein Miſsverstehen möglich ist, mit „Idee" wiedergegeben. — [3]) *Ennead.* VI., 7, 32: *κάλλος ὑπὲρ κάλλος, δύναμις παντὸς καλοῦ καὶ ἄνθος ἐστὶ, κάλλος καλλοποιὸν τῇ παρ' αὐτοῦ περιουσίᾳ τοῦ κάλλους*, und etwas später nennt er es *τὸ ὄντως ἢ τὸ ὑπέρκαλον*. Man sieht daſs Plotin das „Schöne" (*κάλλος*) von der Eigenschaft der Dinge als schöner (*καλόν*) strenge und zwar ebenso wie den *νοῦς* von dem *λογός* unterscheidet.

einmal in seinem Verhältnifs zur Materie, sodann in seiner Beziehung auf die Anschauung.

127. *α*) Insofern — sagt er in erster Hinsicht — „das Irdische „Antheil hat an dem gestaltenden *νοῦς*, kommt seine Schönheit dem „absoluten Schönen nahe. Sofern aber Etwas gestaltlos ist, obschon „es berufen ist zur vollkommenen Gestaltung — denn die Materie „widerstrebt der Gestaltung — hat es keinen Antheil an der Idee: „dies ist das Häfsliche. Soweit also die Materie nicht bezwungen „ist von der gestaltenden Idee, der sie fortwährend widerstrebt, er„scheint sie als ungestaltet, d. h. als häfslich. Die Gestaltung aber, „als aus der Idee hervorquellend, beruht ihrem Princip nach da„rin, dafs sie die unbestimmte Vielheit zur Einheit stimmt, indem „sie Das, was aus vielen Theilen bestehen soll, zu einer Gemein„samkeit führt und zu einem in sich übereinstimmenden Ganzen „schafft[1]). Soweit diese Einheit des Mannigfaltigen nun erreicht „wird, ist Das, was sie besitzt, schön, und zwar gilt dies ebenso „von den einzelnen Theilen wie vom Ganzen, zu dem sie über„einstimmen." Hier wendet er sich also gegen Aristoteles, indem er mit Plato nicht blos das Ganze als harmonische Zusammenstimmung der Theile, sondern auch das Einfache, einen einzelnen Ton, eine einzelne Farbe „schön" nennt. Ebenso polemisirt er auch gegen die aristotelische Maafsbestimmung, dafs nämlich das Schöne das *nicht zu Grofse* und das *nicht zu Kleine* sei, indem er dagegen geltend macht, dafs „dieser Unterschied nur der Materie anhafte[2]). Die „Materie als solche habe aber nichts mit der Form und folglich „auch mit der Schönheit zu thun; denn vermöchte die Materie an „sich eine ästhetische Wirkung hervorzubringen, so müfste sie dies „auch als gestaltlos thun können; als solche sei sie aber überhaupt „nicht erkennbar. Sondern, wodurch sie wirke, sei lediglich die „Form, d. h. die Idee, welche in ihr als gestalteter zur Erschei„nung kommt". — Er vergifst aber dabei, dafs die quantitativen Unterschiede nicht nur in ihrer Beziehung zum Erkennen, sondern als begriffliche (im Begriff des Maafses) in qualitative übergehen. Was vollends die Beziehung auf das Erkennen betrifft, so gilt gerade für die Aesthetik mehr als für irgend eine andere Sphäre des Geistes der alte Satz des Protagoras, dafs „der Mensch von allen Dingen das Maafs" sei. Dafs in der Quantität ein ganz bestimmtes Moment der ästhetischen Wirkung liegt, geht schon aus dem Gegensatz

[1]) *τὸ ἐκ πολλῶν ἐσόμενον μερῶν . . εἰς μίαν συντέλειαν ἤγαγε καὶ ἐν τῇ ὁμολογίᾳ πεποίηκεν.* In *συντέλεια* scheint schon eine Hindeutung auf das Zweckhafte dieser Gemeinsamkeit zu liegen. — [2]) *Ennead.* V., 8, 2.

zwischen dem „Erhabnen“ und „Niedlichen“ hervor, der zunächst doch ein durchaus quantitativer ist. In dieser Beziehung thut er also dem alten Stagiriten Unrecht[1]); und wir werden sehen, dafs aus diesem Irrthum sich noch eine ganze Folge unrichtiger Ideen entwickelt. — Darin aber weicht er auch von Plato wieder ab, dafs er das Schöne nicht unmittelbar mit dem Begriff identificirt, z. B. Das „schön“ nennt, was seinem Zweck entspricht. Vielmehr, indem er das Schöne aus der absoluten Idee ableitet, d. h. es als das gestaltende Princip des selbst gestaltlosen Einen (Guten) bestimmt, kommt er auch nicht dazu, das sinnliche Schöne auf abstrakte Formen, wie die Kugel, den Kreis u. s. f. zu beschränken, die er als ungeistig gar nicht diesem Gebiet zuerkennt.

128. *β*. Das absolute Schöne ist also nach Plotin der *νοῦς* als das Formprincip des wahrhaft Seienden und demgemäfs die Quelle der Schönheit der Dinge. Welche Dinge es nun sind, welche unter diesen Gesichtspunkt fallen: diese Frage beantwortet Plotin, indem er, von der höchsten Quelle der Schönheit, vom absoluten Schönen, herabsteigend, die gradweise unterschiedenen Sphären des Seins unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, dahin, das es zuerst der *νοῦς* selbst als subjektiver Geist sei, die menschliche Vernunft, welche als die erste und höchste Emanation der göttlichen Vernunft, die höchste Schönheit besitze; die zweite Stufe nimmt dann die Schönheit der menschlichen Seele ein, die dritte die Schönheit der realen Dinge. Allen diesen steht dann, nicht gerade als niedere Stufe folgend, sondern in gewisser Weise koordinirt, das Kunstschöne gegenüber. Er drückt sich darüber im Eingange zu seinem Werke, gleichsam an die konventionellen Vorstellungen anknüpfend, so aus: „Man nenne gewöhnlich nur das Sicht„bare schön, dann aber auch das Hörbare und zwar sowohl den „Ton, als Melodie und Rythmus in der Musik, als auch die Worte „der Sprache nach ihrer Anordnung und ihrer Bedeutung. Diese „Art von Schönheit sei aber eine geistige, und so nenne man denn „auch geistige Eigenschaften, Handlungen und Vorstellungen schön. „Alles dies sei aber schön durch die Vernunft, die gestaltende Idee, „und nur soweit sei es schön, als es hieran Theil habe, soweit aber „nicht, sei es häfslich. Die Vernunft aber und was von ihr aus-

[1]) Wenn Müller (II, p. 295) bemerkt, dafs Aristoteles (bei dieser Maafsbestimmung als Kriterium des Schönen) nicht rein spekulativ, sondern mit Berücksichtigung der psychologischen Bedingungen der Auffassung des Schönen den Gegenstand behandelt habe, so ist dagegen zu sagen, dafs in dieser „Berücksichtigung“ sich gerade der spekulative Geist des Aristoteles offenbart.

„geht, ist nicht häſslich, denn sie ist frei von der Materie. Die „höchste Stufe der wirklichen Schönheit ist also die menschliche „Vernunft, als der Abglanz der göttlichen Vernunft, oder der „menschliche Geist selbst, sofern er sich in Gott versenkt. Am „meisten Verwandtschaft mit dieser höchsten Schönheit hat die „Seele, denn diese ist zwar nicht frei von der Materie, aber die „Schönheit ist ihr analog, nicht, wie dem Körper, etwas Fremdes[1]). „Häſslich wird die Seele durch die Erfüllung mit Begierden und „unreinen Leidenschaften, durch die sie mit der Materie in Verbin„dung steht. Denn dadurch wird sie ihrer wahren Natur entfremdet „und nach dem Dunkeln und Schweren des Stoffs herabgezogen, „aus welchem sie nur durch Reinigung, durch Erhebung zur Tugend „wieder empor kommen kann. Dann wird sie stark und erhebt sich „und erhält Flügel, um zum höchsteu Schönen sich emporzuschwin„gen. Bei Dessen Anblick aber ergreift sie Staunen und Entzückung[2]) „und freudige Bestürzung, besonders aber eine unendliche Sehnsucht „und Liebe. Solche Liebe wird nur durch den Anblick fremder „Tugend erregt, durch Gröſse der Seele und Selbstbeherrschung: in „solchen Dingen nämlich offenbare sich die göttliche Vernunft. Denn „die sich in den Tugenden abspiegelnde menschliche Vernunft ist „nicht verschieden von der göttlichen Vernunft, sondern sie ist diese „selbst, als der sich selbst denkende und erkennende Geist. In „diese Sehnsucht der an die Materie gefesselten Seele nach dem „höchsten Schönen mischt sich nur ein Schmerz, als unendliches, „nie gestilltes Verlangen nach dem Schauen des Absoluten“. —

Hier ist nun der Punkt, wo Plotin durch die Verwechslung der beiden Bedeutungen des „Guten“ als der absoluten Idee und des „Guten“ als des sittlich-Vernünftigen auf einen Abweg geräth, den wir schon oben andeuteten. Indem nämlich die Seelenschönheit als die nächste Stufe nach der Vernunftschönheit das Höhere gegen die Körperschönheit ist, wird er genöthigt, die letztere, wo sie in Widerspruch mit der ersteren kommt, als eine nur scheinbare zu erklären, nämlich: sowohl die körperliche Häſslichkeit, wenn sie mit Schönheit der Seele, als auch die körperliche Schönheit, wo sie mit Häſslichkeit der Seele verbunden ist, als nur scheinbar und nicht wahrhaft zu bezeichnen. „Das Sinnlichschöne“ — sagt er — „ist „nur dadurch schön, daſs es ein schönes Innere abspiegelt. Daraus „folgt, daſs, wo wir eine häſsliche Seele im schönen Körper wahrzu„nehmen glauben, oder wo wir in einem häſslichen Körper eine

[1]) *Ennead.* V, 9, 1. — [2]) *ἔκπληξις ἰδία.*

„schöne Seele erkennen, weder dort wirkliche Schönheit, noch hier „wahrhafte Häfslichkeit vorhanden sein kann.“ Damit kommt denn Plotin ganz auf das sokratische Princip zurück. Es ist merkwürdig zu betrachten, wie in allen Punkten, wo er antik denkt, sich gerade die Schwäche seines Denkens offenbart, so z. B. in dem Ableugnen des Kriteriums des Maafses (gegen Aristoteles) und hier in der Identificirung von Seelen- und Körperschönheit (mit Sokrates), während er überall, wo er sich über die Antike erhebt, wahrhaft spekulativ wird.

129. γ. Die Schönheit der wirklichen Dinge ist ihm also, gegen die Seelenschönheit gehalten, eine untergeordnete Art der Schönheit. Es ist oben schon erwähnt, dafs er dieselbe in die Einheit des Mannigfaltigen setzt. Indem er diesen Begriff aber — und dies ist ein grofser Fortschritt in der Bestimmung des Schönen[1]) — nach seinen beiden Momenten fafst, nämlich als „Einheit des Mannigfaltigen“ und dann als „Einheit des Mannigfaltigen“, gelangt er zu einer doppelten Bestimmung der Schönheit, welche einen scheinbaren Widerspruch enthält. Er reflektirt nämlich darüber, „was es eigentlich sei, was die Dinge schön mache“ und bemerkt[2]): „Nach der Ansicht der meisten (Philosophen) bestehe das Schöne „nur in einem gewissen Maafsverhältnifs der Theile unter einander „und zum Ganzen, sowie auch in einer angenehmen Färbung (εὐχροια); „den so Urtheilenden aber könnte dann nichts Einfaches, sondern „nur Zusammengesetzes, nicht die Einheit an sich, sondern nur die „Ganzheit schön erscheinen, so dafs nicht die Theile an sich, son„dern nur in ihrem Verhältnifs zum Ganzen schön wären. Nun „scheine aber doch, dafs, wenn das Ganze schön sei, an dieser „Schönheit auch die Theile Antheil haben müfsten, da das Schöne „doch nicht aus Häfslichkeiten zusammengesetzt sein könne“. — Dies ist nun freilich kein Grund; die Theile brauchen, um ein schönes Ganze zu bilden, weder schön noch häfslich zu sein, sondern sie können indifferent sein und erst in ihrer Beziehung auf einander schön erscheinen: so ist es die Beziehung, welche die Schönheit enthält. Aber Plotin geht auch bald von diesem Irrwege ab, indem er auf die „Einfachheit“ und ihre Schönheit kommt. „Den (einfachen) Farben, sowie dem Sonnenlichte, wo von der Schön„heit der Verhältnifsmäfsigkeit nicht die Rede ist, müfste demge„mäfs die Schönheit abgesprochen werden; nicht weniger dem gedie-

[1]) Und gerade aus diesem Fortschritt, weil er nämlich, oberflächlich betrachtet, einen scheinbaren Widerspruch enthält, schöpft Vischer (Vergl. Kr. Anh. No. 32) mit Unrecht den Grund zu dem Vorwurf der „Idealisirung“. — [2]) *Enn.* I bis VI, Cap. 1.

„genen Golde oder dem Blitz oder dem Sternenhimmel.... Bestände „die Schönheit nur in der Harmonie (συμφωνία) der Theile, dann „wäre auch die Uebereinstimmung von Häfslichkeiten schön". Dies ist wieder derselbe Irrthum. Häfslichkeit wiederstrebt eben der Uebereinstimmung, denn sie ist Mangel an solcher. Den wahren Grund der Schönheit der Dinge, als einfach schöner sowohl als harmonischer, findet er schliefslich wieder in der Schönheit der Seele, welche ein Einfaches und zugleich Harmonisches ist. Er sagt: „Dafs die Dinge als *schöne* Wohlgefallen erregen, liege darin, dafs „die Seele, wo sie aufser sich das Schöne wahrnehme, eine Spur „Dessen erkenne, was ihr eignes Wesen ausmacht, sofern sie Theil „hat an der gestaltenden Vernunft[1]). Denn dafs die Dinge schön sind, „stammt eben daher, dafs sie Antheil haben an der gestaltenden „Vernunft. Wenn also die Seele so ein Verwandtes erblickt, so „geräth sie in freudige Bewegung und erinnert sich ihres eignen „Ursprungs. Wenn sie aber Häfsliches erblickt, so empfindet sie „Abscheu". Später jedoch (am Ende des III. Cap.) geht er näher auf die Schönheit des „Einfachen" ein. Seine Ansicht ist also diese: die Schönheit ist Ausdruck der gestalteten Idee; diese aber erscheint entweder als Einheit des Mannigfaltigen oder als Einfachheit.

Er unterscheidet nun verschiedene Kategorien der sinnlichen Schönheit, nämlich 1. die Schönheit der Form, als den in die Erscheinung tretenden Begriff, in welchem die gestaltlose Materie zur einheitlichen Gestaltung gezwungen wird, 2. die Schönheit der Farbe, in welcher die Materie als dunkle überwunden ist durch das Licht, und 3. die Schönheit des Tons als den unmittelbaren Ausdruck des geistigen Lebens selbst. In letzterer Beziehung bemerkt er, dafs nur diejenigen Tonverhältnisse harmonisch, d. h. schön erscheinen, wenn sie durch Zahlen und zwar durch solche Zahlen mefsbar seien, welche ein ideelles Verhältnifs bezeichnen, also Ausdruck der Ideen selber sind. Die Farbe führt er auf das Licht oder vielmehr auf das „Feuer", als Einheit von Licht und Wärme, zurück, indem er sagt: „Wo das Finstere (σκοτεινόν) der „Materie durch das Licht überwunden wird, das zugleich unkörper„lich und Begriff und Idee ist, erscheint die Schönheit der Farbe. „Daher ist vor allem Uebrigen das Feuer schön, weil es unter allen „Dingen die Stelle der Idee vertritt, sowohl seiner Richtung nach „oben als seiner Feinheit wegen, wodurch es dem Wesen des Unkör„perlichen am verwandtesten ist. Daher nimmt es auch nichts An-

[1]) μετοχῇ εἴδους.

„deres in sich auf, während es von allem Andern aufgenommen wird: „denn alle Dinge sind empfindlich für die Kälte, nur das Feuer „nicht. Ihm zuerst entstammt die Farbe, während alles Andere „von ihm Farbe emgfängt. Es glänzt und strahlt, als sei es selber „Idee"; — früher nämlich hat Plotin die Selbstobjektivirung der Idee als ein *Ausstrahlen* bezeichnet. — Im Uebrigen betrachtet Plotin das sinnlich-Schöne nur als ein Scheinbild des Geistig-Schönen, stimmt also hier mit Plato und Aristoteles überein; ja, er drückt dies noch schärfer aus als letzterer, indem er die Naturwirklichkeit, als Produkt der Selbstentäufserung der Idee mit der Materie, als nur theilweise an der Schönheit Antheil habend betrachtet. Das Naturding ist ihm die unvollkommene, gebrochene Idee, und darum seine Schönheit nur partiell und relativ. — Hier wäre nun für Plotin der Augenblick gekommen, mit Aristoteles gegen Plato, das Kunstschöne gegen dies niedere sinnlich-Schöne als die subjektive Verwirklichung des geistig-Schönen in dem höheren Sinne einer Wiederherstellung des geistig-Schönen durch die Kunst zu fassen. Und diesen Fortschritt macht er in der That. Zwar lenkt er zunächst fast wieder in den platonischen Gedankengang von dem Schein des Künstlerischen als eines blofsen Trugbildes der schönen Wirklichkeit ein, erhebt sich aber dann doch durch eine tiefere Auffassung des Wesens der Kunst zu einem höheren Standpunkt. Durch Nichts wird so die Differenz zwischen Plato und Aristoteles über diesen Punkt deutlicher als durch diesen den Widerspruch in ihm selbst überwindenden Fortschritt in Plotin.

b. Das Kunstschöne Plotins.

130. Der oben erwähnte Zwiespalt, in den Plotin mit sich selbst kommt, indem er einmal das Kunstschöne als „blofsen Schein", d. h. als das Niedere gegen die Schönheit der wirklichen Dinge, und dann wieder als das Höhere gegen das Naturschöne betrachtet, ist zum Theil nur ein scheinbarer. Er liegt zunächst darin, dafs Plotin bei der objektiven Schönheit nie blos an die Naturschönheit allein, sondern vorzugsweise an die Seelenschönheit und Vernunftschönheit, z. B. an schöne Handlungen und dergl., denkt, sodann, dafs er das Künstlerische einmal als blofse Naturnachahmung, wie Plato, fafst und dann allerdings mit Aristoteles als die Gestaltung einer ideellen Innerlichkeit. — Den ersten Unterschied des Kunstschönen gegen das Naturschöne — und dabei steht er durchaus auf dem Standpunkt der Naturnachahmung und hat folglich zunächst die bildenden Künste im Auge — findet er in dem Mangel an wirk-

licher Lebendigkeit und selbstthätiger Bewegung. So klingt es ganz platonisch-einseitig, wenn er[1]), die künstlerische Nachbildung mit der künstlichen verwechselnd, jene gegenüber dem lebendigen Original mit dem „Todten" in Vergleich stellt: „Auf dem lebendig-„bewegten Antlitz leuchtet die Schönheit, das Bildnifs aber verhält „sich wie das Todte; denn wenn es auch noch seine ursprüngliche „Form bewahrt hat, so besitzt es doch nur eine Spur der früheren „Schönheit. Daraus folgt, dafs der lebendige Mensch, wenn er auch „der Form nach weniger schön ist als ein im Bilde dargestellter, „doch schöner erscheint als dieser; denn die Schönheit des lebendig-„Bewegten giebt dem Ausdruck der Züge einen höheren Reiz als „die blofse körperliche Symmetrie in Gestalt und Gesichtsbildung". Und hiebei spricht er denn — abermals das Symptom einer neuen Weltanschauung — den, gegen die plastische Grundanschauung der Antike gehalten, fast modernen Gedanken aus, dafs „der Maler beim „Portraitiren sein Hauptaugenmerk auf den Ausdruck im Blick „des Auges richten müsse, da sich hierin mehr als in der gesamm-„ten Gestaltung des Körpers, die Seele offenbare". — In dieser Reflexion zeigt er in der That ein entschiedenes Hinausgehen über die Antike, auch über Aristoteles, der das specifisch Malerische im Blick des Auges als ethisches Moment noch nicht erkannt hatte, sondern stets die Gesammterscheinung des Körpers, sei dieser nun bewegt oder unbewegt, im Auge hat. — Diese bedeutungsvolle Reflexion giebt daher auch den Schlüssel zu jener strenggenommen unspekulativen Vergleichung der künstlerischen Nachbildung, weil sie „unbewegt" sei, mit dem Todten. Plotin hat offenbar die Ahnung über das in der Stufenreihe der Künste sich offenbarende Princip von der zunehmenden Bewegung; daher denn jene Vergleichung auch höchstens nur auf die bildenden Künste Anwendung findet.

131. Er verläfst übrigens bald den Standpunkt der Naturnachahmung, um sich zu dem höheren der subjektiv-ideellen Gestaltung zu erheben. Er knüpft dabei an die platonische Definition der Kunst als einer Scheinbildung, deren Originale selber nur Scheinbilder von Scheinbildern seien[2]), an, indem er bemerkt, dafs, „wenn sich die „Kunst auf solche Naturnachahmung beschränke, sie weniger leiste

---

[1]) *Ennead.* VI, 7, 82. — [2]) Siehe oben No. 40, cf. *Ennead.* V, 8, 1. Das menschliche Bildnifs nannte er so, ähnlich wie Plato seine *φαντάσματα*, ein *εἴδωλον εἰδώλου* und zeigte seine Mifsachtung gegen solche blofse Naturkopie auch dadurch, dafs er sich weigerte, sich selbst portraitiren zu lassen, wie Porphyrius in seiner *vita Plotini* berichtet.

„als die Natur, da ihr das Leben fehle; dann seien ihre Werke „nur Scheinbilder von Scheinbildern, da sie Körper nachbilde, der „Körper aber selber nur ein Scheinbild des Begriffs sei. Wenn „sich die Kunst aber die Begriffe (λόγοι) selbst als Vor-„bilder der Nachahmung setze, nach denen ja auch die „Natur geschaffen habe, dann stelle sich die Kunst nicht „nur gleichberechtigt neben die Natur, sondern, sofern sie „die Mängel der Naturdinge vermeide, über dieselbe, indem sie „die Begriffe selbst und zwar auf vollkommnere Weise als die „Natur gestalte. — Der Künstler nun trage sowohl den lebendigen „Begriff wie die schaffende Kraft, ihn zu gestalten, in sich, und so „erzeuge er denn selbstständig Ideen, welche die Natur gar nicht „zu gestalten vermöge, wie die Götter, ja den höchsten Gott selbst, „nur im Hinblick auf die in ihm lebende Idee. Es trete dann aber „dasselbe Verhältnifs ein, wie bei der Naturnachahmung, nämlich „dafs das Kunstwerk, wie hier gegen die lebendige Natur, so dort „gegen die lebendige Idee zurückstehe. Denn diese sei immer das „bei Weitem Schönere und werde nie vollkommen erreicht. So sei „der Gott als Vorbild für die Statue immer vollendeter als diese, „welche ihn darstelle; ganz abgesehen von den Schwierigkeiten, die „den Künstler durch die Beschaffenheit des Materials im Schaffen „hindern". — Hierin liegt nun freilich der Irrthum, als ob die Idee mit allen ihren Bestimmtheiten in der Phantasie des Künstlers vor aller Gestaltung schon existire und nicht vielmehr nur eine ganz allgemeine Skizze, die sich erst während des Gestaltens selbst und durch dasselbe, auch ideell, zu voller Bestimmtheit zu entwickeln vermag. Auch übersieht Plotin, dafs der Künstler, selbst wenn er nur „nach der Idee" gestaltet, die für diese Gestaltung nöthigen Formen doch immer der Natur zu entnehmen hat, in dieser Hinsicht also an die Natur gebunden bleibt.

Dies ist nun im Wesentlichen die Aesthetik Plotins, in deren Fundamentalsatz, dafs das Princip der ideellen Gestaltung die eigentliche Quelle sowohl des objektiven Schönen wie des Kunstschönen ist, sich das antike Kunstbewufstsein überhaupt auf seine höchste Stufe erhebt und zum Abschlufs bringt. Was nach Plotin noch in dieser Beziehung geleistet wird, beschränkt sich theils auf eine Durchführung einzelner Momente der Plotin'schen Ideen, theils verläuft sich die antike Aesthetik überhaupt in immer äufserlicher werdende Reflexionen.

---

§. 24. 8. Verfall der antiken Aesthetik: die beiden Philostrate Longin, Augustinus.

132. Wenn es im höchsten Grade auffallen mufs, dafs die Aesthetik des grofsen Aristoteles ein halbes Jahrtausend lang ohne nennenswerthen Einflufs auf die ihm folgenden philosophischen und kritischen Schulen blieb[1]), bis Plotin einige seiner Ideen, zum Theil allerdings vermischt mit platonischen, aufnahm und zu fruchtbarer Entwicklung brachte, so könnte es nicht minder auffällig erscheinen, dafs Plotin's erhabne Gestalt in derselben Einsamkeit, gleichsam als letzter Markstein auf der Grenze zwischen der sich dem Untergange zuneigenden antiken Welt und einem neu aufgehenden Leben des Weltgeistes, vor uns steht, wenn nicht eben in dieser Zwiespältigkeit selbst die Lösung des Räthsels läge, dafs er ganz ohne eigentliche Nachfolger geblieben ist. Denn wenn auch die alexandrinische Philosophie selbst in Porphyr und Jamblich, in Proklus und dessen Schülern bis in's 6. Jahrhundert hinein, da Kaiser Justinian die Schule zu Athen, wo sich dieselbe einen Lehrstuhl gegründet, schliefsen liefs und durch Verbannung aller Philosophen aus seinem Reiche der griechischen Philosophie überhaupt ein Ende machte, eine weitere Ausbildung und Pflege genofs, so trat das Interesse für ästhetische Fragen nun doch in den Hintergrund. Und da waren es denn wieder einige Sophisten und Rhetoren, welche, freilich ohne die Tiefe des philosophischen Geistes, die wir an Plotin bewundern, aber doch unter Berücksichtigung seiner Gedanken, theils einzelne seiner Ideen zu genauerer Erörterung führten, theils aber auch in einseitiges Reflektiren geriethen, womit die antike Aesthetik überhaupt sich gleichsam im Sande verlief. —

Zu diesen letzten Epigonen der antiken Aesthetik gehören besonders die beiden Philostrate und Longin, welche im dritten Jahrhundert nach Chr. Geb. lebten. Doch sind es nur einzelne ästhetische Fragen, welche sie beschäftigen, z. B. die nähere Bestimmung des Begriffs der *Gestaltung* als Form der Thätigkeit der künstlerischen Phantasie, die Erörterung des Begriffs der *Erhabenheit* und Aehnliches. Von einer systematischen Behandlung des allgemeinen Inhalts der Aesthetik oder auch nur von einer metaphysischen Grundlegung, wie bei Plotin, ist bei ihnen nicht die Rede.

---

[1]) Die nähere Erklärung dieser langen Pause, sowie der noch längeren von Plotin bis zum 18. Jahrhundert, in welchem zuerst wieder von ästhetischen Fragen die Rede ist, findet man im II. Buch, Einleitung No. 185 ff.

183. Der ältere **Philostratus** (Flavius), aus Lemmos, lehrte zu **Athen** und **Rom**, und verfafste aufser der kritischen Beschreibung einer neapolitanischen Gemäldesammlung[1]) — von welcher letzterer es übrigens zweifelhaft zu sein scheint, ob sie überhaupt existirt hat, da sonst kein Schriftsteller darüber berichtet — ein höchst merkwürdiges Buch eben das Leben des um Christi Geburt geborenen merkwürdigen Mystikers **Apollonios von Tyana**, des antiken Swedenborg, unter dem Titel *τὰ εἰς τὸν Τυανέα Ἀπολλώνιον*. Diesem Apollonios nun legt Philostrat eine Menge von ästhetischen Aussprüchen in den Mund, die jedoch zum grofsen Theil so offenbar auf plotin'schen Sätzen beruhen, dafs sie wohl als die eigenen Ansichten des Verfassers zu betrachten sein möchten. Hauptsächlich ist es eine Frage, womit er sich in Hinsicht auf Aesthetik beschäftigt, nämlich die nach dem **Princip der Nachahmung**. Er erörtert dasselbe nach seiner subjektiven Seite, nämlich in Beziehung auf die Quelle des künstlerischen Schaffens, die **Phantasie**. Anknüpfend an den schon von **Plotin** aufgestellten Unterschied zwischen der blofsen Naturnachahmung und der freien künstlerischen Gestaltung,[2]) geht er weitläufig auf die sich darauf stützenenden Konsequenzen ein, indem er zunächst bemerkt, „die blofse Nachbildung könne „allerdings nur Das nachahmen, was sie gesehen, die Phantasie aber, „als eine bei weitem intelligentere Künstlerin, bilde auch, was sie „nicht gesehen, indem sie sich **nach Maafsgabe des Wirklichen** ein ideales Vorbild schaffe." Dabei nimmt er — und darin ist wieder ein Zeichen von dem Uebergange zu einer neuen Weltanschauung zu erkennen — auch auf **Landschaftsmalerei** Rücksicht, indem er von der freien Behandlung der Wolkenformen u. s. f. spricht, und unter Anderem sich über ein landschaftliches Gemälde äufsert, das eine Sumpfgegend darstellte. Er lobt daran die **Erfindung** — „denn diese sei mehr werth als blofse Kopirung". Das Moment freilich, was er als besonders lobenswerth hervorhebt, nämlich dafs der Maler zu beiden Seiten eines Baches je eine Palme dargestellt, welche sich, als verschiedenen Geschlechts, über das Wasser hin zu einander neigen, zeugt zwar, durch die Hineinmischung solcher allegorischer Beziehung, von einem Mifsverstehen Dessen, was man in der Landschaft „Stimmung" nennt, liefert aber doch zugleich den Beweis, zu welchen fast modern klingenden Abstractionen die damalige Aesthetik sich bereits verirrte. Eine ähnliche über die an-

---

[1]) Unter dem Titel *Εἰκόνες*, herausgegeben von Jakobs und Welcker. Leipzig 1825. — [2]) S. oben No. 180.

tike Anschauung hinausgehende Tendenz zeigen auch seine Bemerkungen über den Ausdruck des Auges, die wir auch schon bei Plotin fanden, sowie über das Wesen der Zeichnung, welche durch blofse Licht- und Schattengegensätze die Farbenunterschiede anzudeuten vermöge, z. B. „wenn blofs durch Weifs und Schwarz „ein dunkelfarbiger Jnder dargestellt werde, den wir dann mit Hülfe „der Einbildungskraft in seinem wahren Kolorit sähen". — Namentlich aber ist es die ausdrückliche Höherstellung der Malerei gegen die Plastik, wodurch sich die nachantike Anschauung Philostrats kennzeichnet. Als Grund davon führt er an, dafs die Malerei einmal einen weiteren Kreis der Darstellung habe, indem sie nicht nur Figuren, sondern auch Berge und Wälder und Quellen, sowie den Himmel nachahmen könne, sodann auch, dafs sie überhaupt durch die Farbe die Wirklichkeit in konkreterer Weise wiedergeben könne und besonders auch das Auge als den unmittelbaren Spiegel des Innern, des Gemüths, darzustellen vermöge. — Mit diesen Bemerkungen, denen noch ähnliche des jüngeren Philostrat, des Neffen des vorigen, hinzugefügt werden könnten, ist geradezu der Bruch mit der in ihrer Grundanschauung wesentlich plastisch-empfindenden Antike ausgesprochen.

134. Wir hätten dann noch von einigen andern Gelehrten der damaligen Zeit verschiedene dergleichen Aeufserungen mitzutheilen, wie von Kallistratus, welcher das Wesen der „künstlerischen Begeisterung" in ziemlich schwülstiger Weise behandelte, von Longin, der weitläufig über den Begriff der „Erhabenheit" geschrieben hat, indem er die verschiedenen Seiten des Begriffs, auch nach seinem Ursprung und seiner Wirkung, betrachtet, ohne jedoch sei es den eigentlichen metaphysischen Inhalt desselben aufzudecken, sei es die Momente dieses Inhalts systematisch zu ordnen, endlich von dem heiligen Augustinus, welcher, seiner philosophischen Anschauung nach im Alexandrinismus wurzelnd, die schon bei Plotin vorkommenden Anklänge an christliche Ideen in direkter Weise auf specifisch christliche Vorstellungen bezog. Gott ist ihm die ewige Form, und die sich zur Wirklichkeit entäufsernde absolute Idee, als schöpferisches Princip der Welt und des Schönen, der persönliche Schöpfer selber. Unendliche Güte, Wahrheit und Schönheit sind so die Eigenschaften Gottes, die er den Dingen mittheilt. Mit diesen Erörterungen ist also, wie bemerkt, der eigentliche Boden der Antike verlassen und an die Stelle der philosophischen Intuition die mehr oder minder äufserliche Reflexion getreten. Wenn sie also auch andererseits als Symptome einer neuen Weltanschauung ein

kultur-historisches Interesse darbieten, so mangelt ihnen doch eine eigentliche philosophische Tragweite, da sich keinerlei weitere Entwickelung an sie anknüpft. Sie verlaufen eben im Sande, und erst nach anderthalb tausend Jahren beginnt die Aesthetik, aber auf einer ganz anderen Basis, — nämlich auf der einer, auch dem Inhalt ihres Denkens nach, bewufsten Verstandesreflexion — neue Wurzeln zu schlagen.

Recapitulation.

§ 22. Die dritte Stufe der antiken Aesthetik beruht auf der allgemeinen Basis des philosophischen Gedankens der alexandrinischen Schule, dafs die absolute Idee, als reines Princip der Selbstbewegung, Grund und Quelle alles wahrhaft Seienden sei.

§ 23. Diesen Gedanken in seiner vollen Tiefe fassend, begreift Plotin hinsichtlich des Schönen die Selbstbewegung als die objektive Gestaltung des Ideellen überhaupt und erhebt sich so nicht nur über die blos subjektive Bedeutung der platonischen „Mimesis“ als blofser Naturnachahmung, als auch über die aristotelische Beschränkung der Gestaltung auf die künstlerische Thätigkeit zu dem höheren Begriff der objektiven „Gestaltung“ im Sinne und nach dem Vorbilde der Idee. Das „Schöne“ ist nach Plotin nicht mehr blos die künstlerisch gestaltete Wirklichkeit, sondern der Begriff selbst als gestaltete Wirklichkeit, so zwar, dafs die Dinge für sich nur soweit schön sind, als sie Antheil haben an dem Begriff; aufserhalb dessen sind sie häfslich. Die Quelle des „Häfslichen“ ist daher, als Gegensatz zur Idee, die Materie, welche der Gestaltung widerstrebt und von der Idee bezwungen werden mufs. Sie ist als negatives Princip zugleich das „Böse“, wie die Idee das „Gute“. Das begeistigende und lebendigmachende Element alles Existirenden ist daher die Idee als Formprincip, welches dem widerstrebenden Stoff durch die Idee eingeprägt wird.

In diesem Princip wurzelt nun auch die ästhetische Anschauung Plotins. Er unterscheidet im „Schönen“ verschiedene Stufen; die oberste und reinste ist die Schönheit der Vernunft, die zweite die Schönheit der Seele, welche nur theilweise rein sei, da die Seele an der Materie Antheil habe, die dritte und geringste endlich ist die Schönheit der wirklichen Dinge, an welcher wieder die Momente der körperlichen Form, des Tons und der Farbe unterschieden werden. Gegenüber dieser Sphäre der Naturschönheit steht nun, wie bei Aristoteles, die Kunstschönheit, welche Plotin, sofern sie sich auf bloſse Naturnachahmung beschränkt, für geringer, wenn sie jedoch das Ideelle unmittelbar zur Verwirklichung und lebendigen Gestaltung bringt, für höher als die Naturschönheit erklärt.

Neben dieser, mithin über Aristoteles hinausgehenden Fassung des Begriffs der „ideellen Gestaltung“ sind bei Plotin noch gewisse Andeutungen zu bemerken, welche ein Hinausgehen über die Antike überhaupt enthalten, z. B. daſs er für die Malerei die Aufgabe besonders darin sieht,
§ 24. das innere Leben durch den Ausdruck im Blick des Auges kundzugeben; Bemerkungen, die dann durch den älteren Philostrat, der über die künstlerische „Phantasie“, und Longin, der über das „Erhabene“ schrieb, zu noch weiteren Konsequenzen geführt wurden, während Augustinus die Plotin'schen Ideen bereits mit Bewuſstsein reflektirend christianisirte. Mit diesen, bereits einer neuen Weltanschauung angehörigen Vorstellungen schlieſst die antike Aesthetik überhaupt ab, und es beginnt erst nach anderthalb-tausendjähriger Pause eine neue Epoche der ästhetischen Wissenschaft.

Buch II.

Zweite Periode: Geschichte der Aesthetik des 18. Jahrhunderts.

§ 25. Einleitung: Der Sprung über das Mittelalter.

135. Die Lücke von fünf Jahrhunderten, welche zwischen die kunstphilosophischen Betrachtungen des Plato und Aristoteles und die des Plotins fällt, kann zwar auffällig erscheinen; dennoch kann man eigentlich nicht sagen, dafs in dieser Zwischenzeit überhaupt von ästhetischen Dingen nicht die Rede gewesen, oder dafs gar ein völliger Mangel an Zusammenhang zwischen den Kunstanschauungen des letztgenannten Philosophen und denen der ersteren existire. Freilich wurde die von Aristoteles begründete Wissenschaft in Nichts dadurch gefördert; immerhin aber zeigt sich in jener Zwischenzeit noch ein gewisses Interesse für ästhetische Fragen. Nach Plotin aber — die wenigen, ihm in der Zeit nahestehenden Philosophen, wie Longin, Augustin u. s. f. kommen, wie wir gesehen, kaum in Betracht und schliefsen sich übrigens in ihrer Anschauungsweise an ihn an — vergehen nicht fünf, sondern fünfzehn Jahrhunderte, in denen von irgend einem wissenschaftlichen Interesse für die Welt des Schönen und der Kunst nichts zu spüren ist.

Diese anderthalbtausend Jahre, innerhalb deren der Weltgeist durch die mannigfachsten Kämpfe hindurch zu einer völlig neuen Gestaltung des Lebens sich durcharbeitete, sind für die Aesthetik, hinsichtlich des weiteren Ausbaus dieser Wissenschaft, verloren. Das Merkwürdigste aber ist, dafs gerade Aristoteles während des Mittelalters bis in die neuere Zeit hinein sehr eifrig studirt, excerpirt und kommentirt wurde — d. h. in allen andern von ihm begründeten Wissenschaftszweigen, nur in der Aesthetik nicht, oder, wo seine „Poetik" zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wurde, waltete lediglich ein philologisches oder literarhistorisches Interesse dabei ob. Nun könnte man es erklären, wenn eine Wissenschaft überhaupt erst spät in der Geschichte auftritt, nämlich dadurch, dafs gewisse Vorbedingungen dafür erst in einem bestimmten Stadium der kulturgeschichtlichen Entwicklung gegeben sind; schwieriger aber wird solche Erklärung, wenn eine, und zwar zu grofsem Reich-

thum und noch gröfserer Tiefe hinsichtlich der Principien bereits entwickelte Wissenschaft plötzlich aus der Welt und ihrer geistigen Bewegung verschwindet, um dann erst, und zwar auf völlig veränderter Grundlage, nach anderthalbtausend Jahren wieder aufzutauchen. Die blofse Thatsache zu konstatiren, dürfte für eine kritische Geschichte der Aesthetik kaum genügend erscheinen. Die Frage nämlich, wie denn solche kolossale Pause überhaupt möglich war, liegt eben so nahe wie der Zweifel, ob — wenn dieselbe nicht beantwortet werden kann — in der Gesammtentwicklung dieser Wissenschaft dann noch von einem organischen Zusammenhang geredet werden dürfte. Dafs hieraus wieder sich ein erhebliches Bedenken gegen die Definition der „Geschichte der Aesthetik“ selbst als der *Genesis des ästhetischen Bewufstseins* rechtfertigen würde, liegt auf der Hand. Es ist also im Interesse unserer „Grundlegung“, wenigstens den Versuch zu machen, dies Räthsel zu lösen. In der That ist es für Denjenigen, welcher die „Genesis des ästhetischen Bewufstseins“ in seinem organischen Zusammenhange mit der Entwicklung des menschlichen Geistes, wie er sich in der Weltgeschichte offenbart, begreift, nur scheinbar ein Räthsel, in Wahrheit aber diese Lücke, wie wir sehen werden, eine Nothwendigkeit. *

Es ist aber auch noch ein anderer Grund zu solcher Untersuchung vorhanden. Die lange Pause in der organischen Fortbildung unserer Wissenschaft ist nicht lediglich ein Stillstand in der Entwicklung derselben, d. h. eine blofse Zeitfrage; sondern, da sich inzwischen die geistige Weltlage völlig geändert: eine Welt — die antike — völlig untergegangen, eine andere — die mittelalterliche — sich wenigstens überlebt hat, wenn sie auch hie und da einige verlorne Wurzeln bis in den Boden der modernen Welt getrieben, die in ihrer zähen Lebenskraft das Absterben des Hauptstammes überdauert haben, befinden wir uns im 18. Jahrhundert, in das wir plötzlich versetzt werden, auf einer total veränderten Basis. Wir finden uns in dem Augenblick, wo man sich endlich wieder um das „Schöne“ zu bekümmern anfängt, einem Geiste gegenüber, welcher mit dem, den wir eben verlassen, mit dem Geiste des Aristoteles und Plotin, so wenig Aehnlichkeit hat, dafs er einer ganz anderen Sorte von Geistern anzugehören scheint. Das Denken hat in dieser Zwischenzeit, wie es scheint, eine andere Natur angenommen, nicht nur eine neue Sprache gelernt, sondern auch sich mit einem differenten Inhalt erfüllt. — Wie ist über diesen Abgrund fortzukommen? Eine Brücke läfst sich über die beiden Ufer nicht schlagen,

d. h. die beiden Enden der Aesthetik, die Aesthetik der Antike und die des 18. Jahrhunderts, scheinen unverknüpfbar. So bleibt der kritischen Betrachtung, um den Nachweis führen zu können, daſs trotz alledem die beiden Seiten des Abgrunds, der sich vor uns aufthut, in der That nur zwei, wenn auch vorläufig unvermittelte Seiten eines Gesammtgedankens sind, nichts übrig, als diesen Nachweis aus der Geschichte des Geistes überhaupt zu schöpfen, d. h. aufzuzeigen, welchen Veränderungen das Denken unterlegen, welche Phasen der Geist in dieser Zeit durchlaufen hat. Es ist unumgänglich, diese Lücke auszufüllen, damit — wo wir wieder ästhetischen Fragen begegnen — wir einen festen Standpunkt besitzen, von welchem die nun sich gestaltende Aesthetik ihrer relativen Bedeutung nach aufzufassen und zum Verständniſs zu bringen ist. Die hier anzustellende Untersuchung ist, obschon sie sich mit der Aesthetik nicht beschäftigt, demnach für die weitere Geschichte derselben doch eine unbedingte Nothwendigkeit.

Was wir freilich hier über diesen Gegenstand sagen können, muſs sich auf mehr oder weniger aphoristische Andeutungen beschränken, deren tiefere Motivirung nur durch eine zusammenhängende Philosophie der Geschichte — das letztere Wort im weitesten Sinne als Kulturgeschichte überhaupt gefaſst[1]) — erzielt werden könnte; immerhin aber werden diese Andeutungen genügen können, um die innere Nothwendigkeit jener langen Pause in der Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Bewuſstseins — denn das praktische Kunstgefühl hat ja bekanntlich nicht in gleicher Weise gefeiert — verständlich zu machen.

136. Wenn irgendwoher, so ist die Erklärung jener langen Pause einerseits aus der Verständigung über die ungeheure Krisis des Weltgeistes zu schöpfen, welche durch den Untergang der antiken Welt und die Gestaltung einer neuen, der christlichen, zu einem totalen Umschwung des Bewuſstseins führte, andererseits aus der näheren Betrachtung des besonderen Inhalts dieser neuen Geistesgestaltung. Diese beiden Punkte haben wir also in's Auge zu fassen, um daran zwei entsprechende Fragen zu knüpfen, nämlich:

1. Welches besondere Moment des antiken Geistes — in seinem Unterschiede vom mittelalterlichen — ist es, daſs bei

---

[1]) Näher wird hierüber im System selbst bei der Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Schönheitsidee, als besonderer Form des praktischen Geistes in seinem weltgeschichtlichen Fortschritt (antik — mittelalterlich — modern) gehandelt werden.

dem Absterben der Antike überhaupt das ästhetische Interesse zugleich auflöste und mit vernichtete?

2. Welche Gründe sind es, dafs das ästhetische Interesse nicht mit dem Wiederaufblühen der Kunst im Mittelalter sofort ebenfalls wiedererwachte und sich fortbildete, sondern dieses Wiedererwachen sich vielmehr erst an das Wiederabsterben der Kunst im 17. und 18. Jahrhundert anknüpfte?

Die erste Frage richtet sich auf die Gegenüberstellung des antiken und mittelalterlichen Geistes, die zweite auf die des letzteren und des modernen.

1. Hinsichtlich der ersten Frage würde es sich, wenn wir dieselbe hier erschöpfend behandeln dürften — was nur, wie bemerkt, durch eine philosophische Kulturgeschichte geschehen könnte — strenggenommen zunächst um die Bestimmung des antiken Geistes überhaupt, sowie nach den verschiedenen Momenten seines Wesens handeln. Für unsern besondern Zweck möchte indefs folgende vorläufige Betrachtung genügen. Wir können von der Thatsache ausgehen, dafs der antike Geist — und hierunter verstehen wir vornehmlich den hellenischen, gegen dessen positive und konkrete (und darum specifisch künstlerische) Einheit des natürlichen und geistigen Elements das Römerthum als die negative und abstrakte Einheit sich verhält — nach der einen Seite hin zu dem orientalischen, nach der andern zu dem christlichgermanischen in einem Gegensatz steht, d. h., wenn man dieses Verhältnifs geschichtlich betrachtet, eine Zwischenstufe zwischen beiden bildet. Man kann diese drei Stufen in der Entwicklung des Geistes, die wir kurz sls „Orientalismus“, „Hellenismus“, Germanismus“ bezeichnen wollen, für die Vorstellung am bequemsten als drei Phasen eines Kampfes zwischen Stoff und Kraft, Materie und Form, oder ganz allgemein zwischen Natur und Geist überhaupt darstellen. Die ganze übrige Welt, selbst die dem Menschen am nächsten stehende des Thiers, weifs von einem solchen Kampfe nichts, der — nach der sinnvollen Erzählung der Bibel — erst mit der Vertreibung aus dem „Paradiese“, d. h. mit dem Heraustreten aus dem reinen (geistlosen) Naturzustande beginnt. Nicht nur die Weltgeschichte, sondern auch das Leben des Individuums ist die Geschichte dieses Kampfes des Geistes mit der Natur im Menschen, und das unendliche Ziel dieses Kampfes kann nur eines sein: die Freiheit, d. h. die Befreiung des Geistes. Der Naturstoff repräsentirt in diesem Kampf der menschlichen Elemente das Princip der Schwere; er ver-

sucht den Geist, den er nicht los werden kann, herabzuziehen, zu ersticken in der dunkeln und kalten Materie; der Geist dagegen, welcher das Princip des Aufsteigens, der Gestaltung, der Freiheit ist, sucht die spröde Materie zu bewältigen, zur Ordnung zu bringen, sie zum füg- und schmiegsamen Mittel seiner eignen unendlichen Selbstbefreiung zu machen.

Die Phasen, welche dieser Kampf von den ersten schwachen Widerstands-Versuchen des Geistes in seiner Kindheit bis zu seinen relativen Triumphen über die Materie durchläuft, gewähren ein grofsartiges Schauspiel. Zuweilen, wo ein partieller Abschlufs erreicht ist, tritt eine gewisse Beruhigung ein; plötzlich aber wirbelt der Sturm mit um so gewaltigerer Kraft empor, um sich nach einiger Zeit abermals zu besänftigen. Diese Beruhigungspunkte, welche stets die Vorläufer der gewaltigsten Stürme sind, bilden in der Weltgeschichte den Abschlufs jener Entwickelungsphasen, die man gewöhnlich Perioden nennt. Aber dieses Auf- und Abwogen ist nicht ziel- und planlos: bei jedem Abschlufs nimmt der Geist eine andere, berechtigtere, mächtigere Stellung zur Materie ein, diese aber verliert bei jedem Stofs des Geistes an Selbstständigkeit, an Bedeutung und daher auch an Widerstandsfähigkeit. Dadurch wird jener Kampf trotz seiner scheinbaren Regellosigkeit und Mannigfaltigkeit zu einer geregelten Bewegung; es ist ein ewiges Gesetz darin, und dieses Gesetz ist: der Geist soll frei werden.

137. Das Verhältnifs des Geistes zum Naturstoff kann nun ein dreifaches sein: 1. der Stoff beherrscht den Geist: dies giebt uns den Charakter der orientalischen Welt; 2. der Geist stellt sich dem Stoffe gleich und tritt zu ihm in das Verhältnifs einer harmonischen Versöhnung: diese Erscheinung offenbart sich in der griechischen Welt; 3. der Geist erhebt sich über die Materie und ordnet sie sich unter zu seinen Zwecken: diese Aufgabe ist dem Germanismus, der hier mit dem Christenthum zusammentrifft, anheimgefallen. Innerhalb dieser drei Hauptphasen des Kampfes, welche sich als nothwendig aus der Natur der beiden entgegengesetzten Elemente ergeben, gestalten sich nun weiter höchst interessante Abstufungen, auf die wir hier nicht weiter eingehen können, dagegen sind einige Worte über die drei Hauptphasen des Kampfes selbst zu sagen.

a) Die Befreiung des Geistes vom Stofflichen, d. h. nicht die Loslösung davon, sondern die Herrschaft darüber, steht immer in gleichem Verhältnifs dazu, ob und wie weit der Geist weifs, dafs er frei ist. Den Orientalen nun ist es unbekannt, dafs

der Geist, d. h. der Mensch als solcher, frei ist. Der Eine selbst, welcher unter ihnen als frei geglaubt wird, während sich alle Anderen als unfrei wissen, der Despot, ist in der That auch nicht frei, da seine Freiheit bloſse Willkür, ein Belieben der Laune und Leidenschaft, er selbst also ein Spielball und Sklave der stofflichen, vernunftlosen Elemente der menschlichen Natur ist. Diese Herrschaft des Stofflichen, welche wir in der staatlichen Entwicklung der Inder, Aegypter u. s. f. durchweg finden, prägt sich ebenso auch in der Religion und Kunst der Orientalen aus. Aber vielleicht offenbart sich das ewige Ringen des Geistes nach Freiheit nirgends deutlicher als gerade in dieser Zeit seiner verhältniſsmäſsigen Ohnmacht gegenüber der Materie. In Religion wie in Kunst drängte der Geist des Orientalismus in seinem Streben nach dem Erfassen des Unendlichen über die einfache Natürlichkeit hinaus; aber er kam nicht zur Erhebung über die Natur, nicht zur Uebersinnlichkeit, sondern nur zum Unnatürlichen und zum Widersinnlichen, ja zum Wider- und Unsinnigen. Die orientalischen Göttergestalten sind so nicht eigentlich Darstellungen übernatürlicher Wesen, sondern wunderliche Ungestalten, in denen die verschiedensten Naturelemente gegen alles Naturgesetz zusammengeworfen sind. Die Offenbarungen der indischen Gottheiten, als Personifikationen der Idee, leiden nicht minder wie die ägyptischen Göttergestalten an jener seichten Symbolik, welche in der Zusammenstellung materieller Verschiedenheiten und äuſserlicher Beziehungen beruht. Auſserdem sind die *Avataren* (Verwandlungen) des Wischnu ein leeres Aufgehen in den Naturstoff, der dadurch selber aus seinen natürlichen Fugen gerissen wird, ohne deshalb begeistigt zu werden. Es liegt daher in allen diesen Gestaltungen eine gewisse Trivialität, wenn man ihren Inhalt von der dem Verstande zuerst durch die Ungewöhnlichkeit imponirenden Hülle befreit. Es giebt z. B. kaum etwas Trivialeres als die bekannte, resp. berühmte Sphinx, d. h. die Darstellung einer allgemeinen Idee der Urkraft durch eine rein äuſserliche Addition verschiedener Kräfte aus der Natur. — Geheimniſsvoll sieht solch abnormes Geschöpf wohl aus, aber nur deshalb, weil es das uns geläufige Naturbildungsgesetz über den Haufen wirft. Solche Bildungen hervorzubringen ist — im doppelten Sinne verstanden — keine Kunst. Alle diese Göttergestalten mit einer Menge von Köpfen, Händen, Beinen u. s. f. sind nur groteske Kombinatinnen aller Art, phantastisch, aber nicht phantasiereich. Andererseits entwickelt sich aus dem dunkel gefühlten Bedürfniſs der Erhebung über den Stoff ein Schweifen in's quantitativ Maaſslose und Ungeheure, wodurch

aber ebenfalls keine Befreiung vom Stoff erreicht wird. „Gott hat „schon dafür gesorgt, dafs nicht nur die Bäume, sondern auch die „Pyramiden, Obelisken u. s. f. nicht in den Himmel wachsen.“ In solchen Unwahrheiten nun — diesen Ausdruck ideell und natürlich gefafst — quält sich im Orientalismus der gefangene und von der Materie verdunkelte Geist ab, ohne Anderes zu erringen, als das dumpfe Gefühl seiner Machtlosigkeit und Knechtschaft. Daher die tiefe Melancholie, welche diese Völker, namentlich die Aegypter, niederdrückt, die Verherrlichung des Todes; es ist der sehnsüchtige Schmerz des in den Banden der Materie gefangenen Geistes über seine eigene Schwäche und Ohnmacht. —

b) Im Hellenenthum wird nun die Uebermacht der Materie über den Geist gebrochen. Das Räthsel der Sphinx wird gelöst, und das Ungeheuer, als Symbol der materiellen Aufsersinnlichkeit und Uebermacht des Stoffs, stürzt sich in den Abgrund. Der *Mensch*, d. h. was sein Wesen sei, nämlich die geistige Freiheit: das war ja eben das Räthsel, was die Orientalen nicht zu lösen vermochten. Und auch die Griechen nur theilweise; das Räthsel der Sphinx haben sie wohl gelöst, aber nur gegen den Orientalismus, nicht für sich. Wenn im Orient Einer frei war, die Anderen Sklaven, so galten im Hellenenthume nur Einige als frei, die Andern aber nicht; so waren die Athener, Spartaner u. s. f. frei, die Heloten aber Sklaven. Dafs der Mensch seiner inneren Natur nach als Mensch frei sei, davon hatte also auch das gebildete Alterthum keine Ahnung. Die Sklaverei gilt selbst Plato als eine Naturnothwendigkeit und Voraussetzung für die Freiheit der Einigen; und somit war auch das Hellenenthum noch gegen das Christenthum in einer stofflichen Schranke befangen. Zwar stellt sich der Hellenismus das berühmte *γνῶθι σαυτόν* als Aufgabe hin, aber diese Forderung, dafs der „Mensch sich selbst erkennen solle“, ist eigentlich nur die Uebersetzung des orientalischen Sphinxräthsels in's Hellenische; und diese Aufgabe, sich selbst — d. h. das Wesen des subjektiven Geistes — zu erkennen, blieb für den Hellenen nicht minder ein ungelöstes Räthsel, als das Räthsel der Sphinx für die Orientalen.

c) Die wahrhafte Lösung wird nun im Christenthum vollendet, welches die Freiheit des Geistes als die Göttlichkeit der Menschennatur an sich proklamirte und durch Christus den Gottmenschen zur realen Erscheinung brachte. Dies ist der ungeheure Fortschritt aus dem Alterthum überhaupt zur christlichen Weltanschauung, dafs die unendliche Selbstständigkeit des

Geistes, als individuellen Subjekts, gegenüber der Natur im weitesten Sinne — mag man darunter Sinnlichkeit oder das Stoffliche überhaupt verstehen — als das Grundprincip alles menschlichen Lebens ausgesprochen wird.

138. Wenn wir diese drei Hauptphasen in ihrer äußerlichen Erscheinung in's Auge fassen, so kann es zunächst auffallen, daß der Orientalismus und das Mittelalter — im Unterschiede zu dem in sich harmonisch beruhigten, lebensheiteren und kummerlosen Hellenismus — sich in einem Punkte berühren, nämlich in dem Ausdruck des Schmerzes und der Qual, welche diesen beiden Entwicklungsepochen physiognomisch aufgeprägt ist. Allein der Inhalt dieses Schmerzes und der Qual ist ein ganz verschiedener: dort im Orientalismus ist es der Geist, welcher unter dem Druck des Stoffes leidet; hier, im Christenthum des Mittelalters, ist es die stoffliche Sinnlichkeit, welche sich gegen die Vernichtung durch den Geist sträubt: dieser dagegen ist unter allen Qualen des Fleisches selig und heiter, wenn auch diese Heiterkeit durch das Nervenzucken des leidenden Fleisches einen melancholischen Charakter erhält. Ganz anders im Griechenthum. In der Freude über die endliche Aufhebung des Drucks, in welcher der Geist im Orientalismus unter der Materie seufzte, der gegenüber er nun seine eigene Selbstständigkeit fühlt, versöhnt er sich mit der Materie, und der tausendjährige Kampf mit der Natur beruhigt sich zu einem Friedensabschluß, worin beide Seiten zu einer harmonischen Gleichberechtigung gelangen. Aus dieser Versöhnung des Geistes mit der Natur entsprang jene vollkommene Einheit von Idealität und Realität, jene absolute Durchdringung von Geist und Stoff, von Inhalt und Form, von Gedanke und Gestalt, welche dem Hellenenthum den eigenthümlichen Zauber von Jugendkraft verlieh und ihm den Stempel einer nie wiederkehrenden Schönheit alles Lebens aufrückte. *

Diese Versöhnung des Geistes mit der Natur drückt sich nun in der Erscheinung des griechischen Geistes als die unmittelbare, gediegene Einheit des Lebens aus: alle später als Gegensätze auftretenden Mächte des Lebens, Sittlichkeit und Genuß, Geistigkeit und Weltlichkeit, Kirche und Staat, Jenseits und Diesseits u. s. f. sind in ungetrennter Eintracht bei- und ineinander. Diese Versöhnung und Einheit von Natur und Geist — denn darauf kommen alle jene Gegensätze, welche das Leben der nachantiken Welt spalten, hinaus — gestaltet so das Leben des hellenischen Geistes zu einem „schönen"; oder vielmehr das Leben des hellenischen Geistes war das Leben der Schönheit selbst; und die Kunst demgemäß nicht,

wie später, eine Macht neben anderen Mächten, sondern die Macht seines Daseins, die absolute Bedingung und Form seiner Existenz. So mufste sich Alles: Religion, Sitte, Staat, Privatleben u. s. f. künstlerisch gestalten. — Man mag nun mit Schiller darüber trauern, dafs dieser glückliche Zustand der Versöhnung von Geist und Natur, welcher dem Hellenismus jenes entzückende Gepräge göttlicher Heiterkeit aufdrückte, verschwunden ist; denn in dem wechselvollen, aber stetig fortschreitenden Kampfe zwischen den beiden Mächten konnte der Menschheit freilich solch' Glück — das Glück eines völligen Gleichgewichts im menschlichen Innern, einer absoluten Harmonie der Menschenseele — nur einmal gewährt sein: und dies Glück zu geniefsen war eben das kleine Hellas bestimmt. Allein an dem Leben der Schönheit, d. h. an der blofsen Gleichberechtigung mit der Natur, kann sich der Geist nicht genügen lassen; weil er an sich das Höhere gegen die Natur ist, mufs er aus der Versöhnung mit ihr heraus, zur Herrschaft über sie, zur Freiheit von ihr kommen. Es ist dies dieselbe Nothwendigkeit, welche den Sündenfall im Paradiese veranlafste. Auch das Griechenthum war ein solches Paradies und jenes *γνῶθι σαυτόν* im Grunde nichts als die Forderung an sich selbst, vom „Baum der Erkenntnifs“ zu essen. Damit ist von Neuem der Zwiespalt gesetzt, und der Kampf — aber nunmehr im umgekehrten Verhältnifs der Kräfte als im Orientalismus — beginnt von Neuem. Die Antike mufste, und mit ihr das Leben der Schönheit, untergehen, damit der Germanismus, und mit ihm das Leben der geistigen Freiheit Wurzel schlagen konnte. Wie lange auch die Dämmerung dauern mochte, welche den Geist während der furchtbaren und qualvollen Kämpfe, unter denen er eine neue Welt zu erbauen begann, umnachtete: die unendliche Subjektivität des Menschengeistes, dies wahrhafte Evangelium der Freiheit, war verkündet und mufste erfüllt werden.

139. Die unmittelbare und darum gewissermaafsen natürliche Einheit in sich, welche das Wesen des hellenischen Geistes ausmacht, ist indefs nicht als einfaches Sichselbstgleichbleiben innerhalb eines gewissen Zeitraums zu fassen. Wäre eine solche Sichselbstgleichheit in der endlichen Welt überhaupt möglich, so wäre auch gar keine innere Nothwendigkeit ihrer Aufhebung vorhanden. Sondern, wenn auch die hellenische Welt im Ganzen dieses Gepräge zeigt, so entdeckt der schärfere Blick doch bald innerhalb dieses Gesammtlebens eine stetige Entwicklung. Wie die griechische Kunst eine bestimmte Entwicklung vom erhaben-Schönen durch das Phidias'sche Ideal hindurch bis zum anmuthig-Schönen, von der ernsten,

fast herben Strenge der Vorblüthe der Aegineten durch die gediegene Ruhe der Blüthezeit bis zur bewegteren Grazie und konkreteren Individualisirung der Nachblüthe erkennen läſst: so auch der griechische Geist selbst, der sich hierin ja nur abspiegelt; d. h. er trägt den Keim des Unterganges von vornherein in sich. Es sind nun zwei Momente, an denen sich dieser Untergang manifestirt, einmal das Moment der Unmittelbarkeit des Sich-Eins-Wissens von Geist und Natur, welches sich positiv als intuitive Kraft des Geistes ausspricht, sodann das in dieser Einheit liegende Moment der Natürlichkeit. In seiner Versöhnung mit der Natur ist diese letztere dem Geiste kein Fremdes oder gar Schlechteres gegen ihn, wie im Christenthum, sondern ein vollberechtigtes, ja ein ihm immanentes Element seiner selbst. An die Aufhebung dieser Unmittelbarkeit und Natürlichkeit wird sich daher nothwendig der Untergang der Antike überhaupt knüpfen müssen.

Es ist hier nicht der Ort, die Symptome dieser Aufhebung in der Geschichte des griechischen Geistes näher nachzuweisen; für unsern besonderen Zweck ist nur darauf hinzuweisen, daſs die Hellenen erst dann über ästhetische Fragen zu reflektiren begannen — und die Reflexion ist es ja, womit der Geist sich zunächst über die Natur erhebt und in Differenz geräth — als die reine Intuition bereits zu scheiden begann. Der hellenische Geist fühlte diese Gefahr sehr wohl und suchte dagegen, wiewohl natürlich vergeblich, mit Gewaltmitteln anzukämpfen, um den drohenden Zwiespalt des Geistes aufzuhalten: eins der Opfer dieses Ankämpfens war Sokrates, der den Giftbecher zu trinken gezwungen wurde, „weil er die Götter „leugne" und „die Jugend verführe". Denn dies „Götterleugnen", wie das Philosophiren des Sokrates über den Begriff der Gottheit betrachtet wurde, hieſs in der That die Unmittelbarkeit des hellenischen Geistes zerstören, und indem er der Jugend diese Lehren einimpfte, verführte er sie zum Abfall von der reinen Intuition, in welcher die Momente der ideellen und realen Existenz der Götter ungetrennt zusammenfielen. Vom hellenischen Gesichtspunkt aus muſs man also zugeben, daſs Sokrates den Tod verdiente, denn sein Philosophiren war ein Hochverrath an der Unbefangenheit des antiken Geistes. Dagegen hilft kein Lamentiren über die schmähliche Undankbarkeit der Athener vom modernen Standpunkt aus; am allerwenigsten aber trifft die beliebte Vergleichung dieses „Märtyrertodes" mit dem Kreuzestod Christi zu: denn während das sokratische Reflektiren nicht nur ein Symptom, sondern eins der Mittel des Untergangs des antiken Geistes war, ist umgekehrt der Tod Christi die

Besiegelung des Aufgangs einer neuen Welt, einer höheren geistigen Entwicklung.

Von jenem Kulminationspunkte der Durchdringung von Geist und Natur im antiken Leben, welcher in dem perikleischen Zeitalter auf kurze Zeit erreicht ward, abwärts gewann die erstarkende Reflexion mehr und mehr an ätzender Kraft; und die Folgen — Symptome der Zerstörung hatten sich schon früher gezeigt — waren Verderbnifs jeder Art und in jedem Gebiet des Lebens: Liederlichkeit und Verworfenheit im Privatleben, feile Bestechlichkeit und kriecherisches Wesen im Staatsleben u. s. f. nahmen überhand. Nur die beiden edelsten Mächte des Geistes, Kunst und Wissenschaft, widerstanden am längsten, obgleich auch sie sich dem zerstörenden Einflufs nicht ganz entziehen konnten. Die im Ganzen und Grofsen dem antiken Leben verloren gegangene Versöhnung suchte man hier in praktischer und theoretischer Weise wiederzugewinnen. Die Kunst müssen wir hier auf sich beruhen lassen, denn die Betrachtung der Weiterentwicklung dieses Gebiets gehört der Kunstgeschichte an; was aber die Wissenschaft, insbesondere die Philosophie betrifft, so spiegelt sich in ihrem Verlauf von Plato und Aristoteles bis zu Plotin der Zwiespalt des antiken Geistes mit sich selbst darin wieder, dafs sie einerseits die Schranken der antiken Intuitivität nicht abzuwerfen vermag, andererseits aus der Verzweiflung an diesem in sich gebrochenen Geiste sich entweder bei der reinen Negirung alles Ideellen, wie im Skepticismus, beruhigte, oder den Versuch zu einer höheren Versöhnung durch Aufgehen des Subjekts in das Absolute machte. Aber diese Versöhnung ist in der That nur eine Entsagung, ein Sichselbstverlieren an das in abstrakter Unendlichkeit fernabbleibende Absolute, ohne wahrhafte Erfüllung des Subjekts mit seinem Inhalt. Zu solcher Entsagung gelangte der Alexandrinismus. Gegen die christliche Entsagung, welche eben diese positive Erfüllung des Subjekts mit dem Absoluten enthält, indem der Gottmensch die konkrete Einheit des göttlichen und menschlichen Wesens verwirklicht, beruht die Entsagung des Alexandrinismus auf einer blofsen Negirung des subjektiven Geistes. Das selbstlose „Schauen Gottes", welches Plotin vom Denken fordert, ist so im Grunde eine Abdankung des Gedankens selbst, während die christliche Erhebung zu Gott vielmehr eine Abdankung der Natur im Menschen, oder, wie die Bibel verlangt, eine „Abtödtung des Fleisches" ist, um die unendliche Freiheit des Subjekts zu retten.

140. Hier sind wir nun an dem Punkte angelangt, an welchem wir unserer ersten Frage näher treten können. Die Auflösung nämlich

jenes sich-Eins-Wissens von Natur und Geist in der Antike und der daraus hervorgegangene Zwiespalt der beiden Momente, welcher sich zu einm scharfen Dualismus des Bewufstseins gestaltet, der zunächst im Mittelalter als der krasse Widerspruch eines diesseitigen (blos natürlichen) und jenseitigen (blos geistigen) Daseins des Menschen sich darstellt, konnte nur durch die entschieden feindselige Stellung des Geistes gegen die Natur, d. h. durch die Unterdrückung alles Dessen, was mit der Natur zusammenhängt, sich vollziehen. Dies ist aber weiter nichts als die Vernichtung jenes dem antiken Geistesleben, als dem Leben der Schönheit, immanenten und darum unentbehrlichen Moments der unmittelbaren Natürlichkeit des Daseins. Diese Natürlichkeit des Daseins, welcher dem hellenischen Leben den wunderbaren Charakter einer göttlichen Freudigkeit verlieh, die allen Schmerz als ein Unschönes empfand und von sich wies, soll nun, als ein Schlechtes gegen den Geist, ihrerseits abgewiesen und vernichtet werden. Damit aber wird das Bedürfnifs des *Schönen* selbst als „fleischliche Neigung" unterdrückt und an seine Stelle das Bedürfnifs des *Heiligen* gesetzt. In dieser abstrakten Gegenüberstellung nimmt nun das Geistige den Charakter des *Geistlichen* an, welchem dann weiter Alles, was in den andern Gegensatz fällt, also vor Allem alle Freude an der Sinnenwelt, als schlechte und verdammungswerthe „Weltlichkeit" zum Opfer gebracht wird. Damit aber hört nicht nur das Leben der Schönheit, sondern auch ihre Berechtigung überhaupt auf: statt der idealen Göttergestalten treten magere und (im antiken Sinne) häfsliche Märtyrerfiguren, statt der heiteren Erhabenheit des Olymps eine düstere Passionsschwärmerei, blutige Dornenkronen, boshafte Kriegsknechte, Henkerscenen u. dergl. auf. Hieraus aber folgt nun von selbst, dafs das ästhetische Interesse, da es völlig gegenstandslos geworden war, dem theologischen, sowohl in der allmälig — aber auf ganz anderer Basis — sich von Neuem entwickelnden Kunst, wie noch viel mehr in der Wissenschaft unbedingt weichen mufste. Wo sollte im Mittelalter eine Philosophie des Schönen und der Kunst herkommen, da im Leben von dem Schönen gar nicht mehr die Rede, die Kunst aber lediglich vom Gesichtspunkt der Anschaulichkeit Dienerin des specifisch-religiösen Interesses geworden war? —

141. 2. Hiemit könnte — soweit dies hier überhaupt thunlich ist — die erste Frage als gelöst betrachtet werden. Die Beantwortung der zweiten, nämlich die Darlegung der Gründe, warum mit dem Wiederaufleben einer neuen Kunst, wenigstens

nach deren allmäliger Emancipation vom theologischen Interesse, nicht auch das Interesse an ästhetischen Fragen wiedererwachte, so dafs die Ausbildung der Kunstwissenschaft mit der Kunstbildung gleichen Schritt hielt? wird, da für die weitere Betrachtung einmal der Boden gewonnen, weniger Umständlichkeit erfordern als die Verständigung über die erste Frage.

Es wird nämlich nach dem Obigen nicht mehr unerklärlich erscheinen, dafs bis zum 13., ja 14. Jahrhundert, nach welchem die Kunst sich allmälig auf ihren eigentlichen Zweck — nämlich das Schöne darzustellen — zu besinnen und, obwohl noch lange Zeit nachher innerhalb der theologischen Schranken verharrend, doch jenem Zweck Rechnung zu tragen begann, von einer Aesthetik nicht die Rede sein konnte. Auffallen aber könnte es wohl, dafs auch nachher, selbst zur Zeit des höchsten Kulminirens der neuen Kunstentwicklung in Leonardo, Raphael und Michelangelo, ja sogar bis über die Zeit des Verfalls hinaus ästhetische Fragen gar nicht oder doch nur in ganz beiläufiger, aphoristischer Weise überhaupt aufgeworfen, geschweige denn beantwortet wurden. Am meisten aber kann es auffallen, dafs nach dem „Leben der Schönheit", wie wir das Wesen der Antike kurz bezeichneten, überhaupt noch die Schönheit wieder lebendig werden, dafs es nach der antiken Kunstblüthe noch eine zweite und zwar völlig neue, ja in gewissem Sinne höhere Kunstblüthe geben konnte[1]).

An diesen letzteren Punkt haben wir anzuknüpfen, um die Lösung der zweiten Frage zu versuchen. Man kann nämlich vom Standpunkt einer durch die geschichtliche Entwicklung unbeirrten, also unbefangenen Betrachtung sich der naheliegenden Reflexion nicht entziehen, dafs, wenn — wie z. B. Winkelmann behauptet — die wahre Schönheit und die höchste Kunst sich im Alterthum offenbart und vollendet habe, so dafs das antike Ideal nicht als ein Ideal, sondern als das Ideal schlechthin zu acceptiren wäre, dann nur noch ein Absterben des Kunstgefühls und hinsichtlich der Kunstübung höchstens ein mehr oder minder glückliches Kunststreben im Sinne und nach dem Muster der Antike denkbar wäre. Nun geht aber in der That die Wiedererweckung des Kunstgefühls im Mittelalter und seine Weiterbildung bis über seinen Kulminations-

---

[1]) Die Verwunderung über dieses neue Aufblühen der Kunst spricht sich unter Anderem in der Bezeichnung desselben als „Wiederaufleben" (Renaissance) aus; ein Ausdruck, der, abgesehen von der erst in Folge der neuen Kunstblüthe stattfindenden und durch sie allein möglichen Verwerthung der Antike für die Kunst des 16. Jahrhunderts — selbst in Hinsicht der Motive — eine wesentlich schiefe Vorstellung enthält.

punkt hinaus sowohl auf einen wesentlich andern Inhalt, wie auch auf eine wesentlich andere Form der Gestaltung hinaus; es war also ein Moment darin, was der Antike offenbar fehlte: und in diesem der Antike fremden Moment war von vorn herein der Anstofs zu einem Hinausgehen über die Antike, der Keim zu einer völlig neuen, ja, man kann schon jetzt sagen, höheren Kunstbewegung gegeben. Dies neue Element müssen wir, da in ihm die Quelle des Gegensatzes der mittelalterlichen Kunstanschauung gegen die antike liegt, etwas näher betrachten.

142. Das Leben der Antike beruhte, wie ausgeführt, in der Gleichstellung, Versöhnung und Durchdringung von Geist und Natur. Aber mit dieser Gleichstellung kann sich der Geist nicht genügen lassen; denn er ist das Höhere gegen die Natur und als solches berufen, sie zu beherrschen und frei zu werden von ihr. So drängt er unwiderstehlich zur Aufhebung dieser Gleichberechtigung und zerstört dadurch zwar die Harmonie mit der Natur, aber er setzt durch diese Differenz zugleich eine höhere Entwicklung als Princip der neuen Bewegung. Diese höhere Entwicklung gehört dem Mittelalter an, und wenn auch, wie wir gesehen, die Richtung des Geistes nunmehr sich zunächst so von der Schönheit abwandte, dafs die Kunstbildungen des Mittelalters geradezu den Widerspruch der Häfslichkeit gegen das klassische Ideal bilden, so hängt die Frage, *ob* trotzdem darin — wenn auch nur dem Keime nach — eine höhere Entwicklung gesetzt war, doch von der Bestimmung darüber ab, ob die Schönheit nur eben ein Aeufserliches sei, d. h. ob sie schlechthin unter die Kategorie der Einheit von Natur und Geist falle, in dem Sinne, dafs beide Momente als gleichberechtigte zu einer rückhaltslosen gegenseitigen Durchdringung gelangen.

Hiemit berühren wir hinsichtlich des Kunstgefühls den tiefsten Unterschied des Mittelalters vom Hellenismus, sofern letzterer Alles, was er in sich hat — und er hat sicherlich viel in sich — auch auf der Schaale zeigt, indem das klassische Ideal mit einem Worte allen Ideeninhalt vollkommen veräufserlicht, während das christlich-germanische Mittelalter die in ihm treibende und gährende Empfindung vielmehr von der Oberfläche nach Innen zurückzieht, so dafs die Hülle etwas Nebensächliches wird. Es verhält sich dadurch gegen die Aeufserlichkeit der Gestalt überhaupt gleichgültiger, ja selbst — in asketischer Bekämpfung des Sinnlichen als eines blos Natürlichen, Weltlichen, Schlechten — abstofsend und vernichtend: kurz, es läfst nur diese Innerlichkeit allein als das Wahre, Wesentliche und folglich auch nur als das Schöne gelten.

So gefafst erscheint die Innerlichkeit als Innigkeit des Empfindens, in der Kunst wie in allen andern Gebieten, in der Religion namentlich, wo sie in der Form der Andacht, der Verzückung, der Zerknirschung, der Askese überhaupt, im öffentlichen Leben, wo sie als ritterliche Ehre, Treue, zarte Liebe, begeisterte Opferfreudigkeit für die Idee, im Privatleben, wo sie als gemüthvolle Häuslichkeit des Familienheerdes u. s. f. erscheint. Alle diese Begriffe sind dem Alterthum in solcher Fassung durchaus fremd. — Diese Innigkeit der Empfindung nun, welche aus einer dem Hellenismus ebenfalls fremden Vertiefung des Geistes in sich selbst, aus einer Koncentration des Gemüths entsprang, mufs ihrem wahren ideellen Werthe nach geschätzt werden, wenn man erkennen will, wie in keiner Epoche der gesammten Weltgeschichte der unendliche Sehnsuchtsschmerz der Menschheit nach Versöhnung mit der Gottheit sich in tieferer Tragik und Erhabenheit offenbarte, als in jener Fegefeuerzeit der menschlichen Entwickelung, die wir das „Mittelalter“ nennen.

Jene antike Veräufserlichung des ideellen Inhalts ist — als Kunstgattung betrachtet — die Plastik, diese mittelalterliche Verinnerlichung vollzieht sich in der Malerei. So ist die antike Kunstanschauung, und nicht nur diese, sondern das ganze antike Leben überhaupt, wesentlich plastischen Charakters, während die mittelalterliche Kunstanschauung (auch in den übrigen Künsten des Mittelalters, ja in seiner Plastik selbst) malerischen Charakters ist. In Hinsicht auf den ideellen Inhalt ist zu sagen, dafs die Hellenen das Göttliche vermenschlichten, indem sie den Geist in die Natur aufgehen liefsen und diese dadurch durchgeistigten, während in der mittelalterlichen Kunst umgekehrt das Menschliche als das Göttliche erkannt wird. — Dies ist der ungeheure Fortschritt von der hellenischen zur mittelalterlichen Kunstanschauung. Stellt man von diesem Gesichtspunkt das hellenische Ideal dem mittelalterlichen gegenüber, so tritt für unser Gefühl bei aller Bewunderung der hellenischen Gestaltungsform, als der im eminenten Sinne schönen, doch zunächst der Mangel zu Tage, dafs wir vor den Götter-Individuen der Griechen keinen andern Respekt haben als etwa den vor einer Potenzirung des natürlichen Menschendaseins; es fehlt ihnen jene Reinheit göttlicher Existenz, die den christlichen Begriff des Heiligen ausmacht. Zweitens, von Seiten ihrer künstlerischen Individualisirung, fehlt ihnen das Moment der Innerlichkeit: sie sind im Vergleiche mit den christlichen Personen leer, weil empfindungs-

los[1]), kalt, weil herzlos — und deshalb lassen sie auch kalt. Man hat den Umstand, dafs die antike Kunst ihre Göttergestalten blicklos — ohne Andeutung der Pupille — darstellte, auf mannigfache Weise zu erklären versucht, ja darin sogar eine Andeutung ihres erhabenen göttlichen Charakters finden zu müssen vermeint. Es scheint diese körperliche Blicklosigkeit aber vielmehr mit der innern Geist- und Herzlosigkeit identisch und der unbewufste Ausdruck derselben zu sein. Man betrachte einen „Apoll" oder „Jupiter" neben einem auferstandenen „Christus", eine „Venus" neben einer „Madonna": welch ein Unterschied! Die herrlichsten Formen können uns für die Abwesenheit des seelischen Ausdrucks, der edelste Schwung der Linien nicht für den Mangel an Innigkeit entschädigen. — Und ein Wort ist es — ein welterschütterndes, allgewaltiges — was die Kluft zwischen dem antiken und dem christlichen Ideal aufreifst: die Liebe. Nicht jene Liebe, wie sie die Griechen verstanden, der verschönerte Naturtrieb, sondern die Liebe, welche die Welt schuf und erhält, die aufopfernde, selbstsuchtslose Liebe, die in dem Manne „Christus" die ganze Menschheit umfafste und sich ihr zum Tode hingab, welche in dem Weibe „Madonna" mit genufsloser Jungfräulichkeit den göttlichen Sohn als schmerzensreiche Mutter an ihr Herz nahm: also die Liebe, durch das christliche Dogma ausdrücklich befreit von dem Hauch jener blos sinnlichen Schönheit und schönen Sinnlichkeit, welche im Hellenismus die breite Grundlage alles geistigen Lebens war. —

143. Die Malerei nun, als die wesentlich christliche Kunst, nimmt gegenüber der antiken Plastik dieselbe Stellung ein, wie die christliche Kunstanschauung überhaupt gegenüber der hellenischen. Zunächst wird darin die Gleichberechtigung der beiden Momente, Stoff und Idee, zu Gunsten der Idee aufgehoben. Wie das Material an Leichtigkeit gewinnt, so der darin sich offenbarende Geist an Tiefe und Umfang. Zwar könnte es scheinen, als ob die Farbe ein naturhafteres, ja geradezu sinnlicheres Element als die abstrakte farblose Form sei. Aber da durch die Farbe nur der Schein der Körperlichkeit auf der Fläche wiedergegeben und die Körperhaftigkeit vielmehr für die Anschauung als Realität aufgehoben wird, so drückt sie als solches dem Geiste dienende Medium, in Verbindung mit der Zeichnung, ausschliefslich die Innerlichkeit aus. Das Hinzutreten der Gewandung giebt dem Körper durch die Hal-

[1]) Diesen Mangel an Empfindung in den antiken Göttergestalten hebt selbst Winkelmann hervor. Vergl. *Kunstgeschichte.* Buch V., Kap. 3. §. 7.

tung nur eine mittelbare Wirkung für den Ausdruck. Das eigentliche Centrum des letzteren ist der Kopf und in diesem wiederum das Auge. Während also im antiken Ideal das Auge allein inhaltsweil ausdruckslos ist, koncentrirt sich im christlichen Ideal gerade in ihm der Ausdruck, d. h. die Innerlichkeit, die Seele[1]).

Es ist also das Moment der Verinnerlichung und Innigkeit, welche die Basis für die specifisch veränderte Kunstbewegung über die Antike hinaus bildete. Damit war aber auch die Basis für eine etwa zu erwartende Aesthetik eine ganz andere geworden. Es konnte gar nicht in Frage kommen, die Aesthetik da wieder aufzunehmen, wo sie durch Plato, Aristoteles, Plotin belassen worden war; denn der Inhalt war jetzt ein ganz verschiedener. Hiezu kommt der besondere Charakter des mittelalterlichen Geistes, dessen Wesen im Zwiespalt, in der Differenz wurzelt; der Zustand des in sich differenten Geistes aber ist die Reflexion. Wenn man daher im Mittelalter sich viel mit Plato und Aristoteles beschäftigte, so geschah dies in durchaus äufserlicher, reflektirender Weise; man stritt sich um formale Fragen, während der eigentliche (geistige) Inhalt davon ganz unberührt blieb. Aber wie immer diese wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Alterthum beschaffen sein mochte, so lag ihr doch nothwendiger Weise das ästhetische Interesse ganz fern. Auch dasjenige Gebiet, welches etwa ein solches Interesse anregen konnte, die Kunst der eigenen Gegenwart, mufste dieser reflektirenden Thätigkeit des Denkens etwas völlig Indifferentes bleiben. Kunst und Wissenschaft waren zwei durchaus differente Kreise, die nirgends einen Berührungspunkt, als höchstens den theologischen, hatten, aber gerade dieser machte, weil er den Künstler zu einem blofsen Handlanger der Religion und dadurch die Kunst zum Handwerk herabsetzte, den Widerspruch nur tiefer. Bis weit in das 13. Jahrhundert hinein lag die Kunst — wenigstens die im specifischen Sinne christliche Kunst, die Malerei — ohnehin nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch in ihrer formalen Gestaltung so völlig in den Banden kirchlicher Dienstbarkeit, dafs eine ästhetische Betrachtung ihrer Thätigkeit völlig gegenstandslos sein mufste. Und als der erste Pulsschlag eines neuen Lebens der Schönheit in Cimabue sich zu regen und dieses Leben durch Giotto zu freierer Bewegung sich zu entwickeln begann, befand sich die neue Kindheit des wiedergeborenen Schönheitsgefühls genau in derselben Lage wie jene frühere Kindheit der Antike zur Zeit der Aegineten. Die

[1]) Näher wird über dieses Verhältnifs im System selbst gehandelt werden.

weitere Entwicklung bis zu den respektiven Höhepunkten derselben in Raphael und Phidias mufste hier wie dort eine durchaus praktische bleiben, ja sie war sogar nur dadurch im Stande jenen Höhepunkt zu erreichen, dafs sie sich von jedem theoretisirenden Einflufs frei erhielt. Erst die durch das praktische Kunstgefühl, durch die ursprüngliche Kraft des künstlerischen Genius in instinktiver Unmittelbarkeit des schöpferischen Könnens vollzogene Bewältigung des ganzen Kreises der Schönheitsgestaltung schuf den Stoff für das denkende Bewufstsein über den Inhalt dieses Kreises. So können wir sagen, dafs eine antike Aesthetik vor Phidias ebensowenig möglich war, wie eine — sollen wir sagen mittelalterliche oder moderne? — vor Raphael. Hier aber hört der Parallelismus auf. Unmittelbar nach dem perikleischen Zeitalter treten Plato und etwas später Aristoteles[1]) auf, die Renaissance hat noch lange nach den Mediceern diesen Denkern über die Schönheit Niemand gegenüberzustellen. Dies ist also der Wendepunkt, welcher einer weiteren Erklärung bedürftig ist.

Sie gründet sich einfach auf den bereits angedeuteten Unterschied im Wesen der beiderseitigen Entwicklungsphasen, auf den Gegensatz nämlich der intuitiven Einheit von Form und Inhalt im antiken Geiste gegen die reflexive Zwiespältigkeit dieser beiden Momente im christlichen Geist. Was die Kunst selbst betrifft, so ist der Grund bereits oben angedeutet, woher in der Antike jene Einheit von Inhalt und Form stammte, d. h. warum die religiöse Idee und die schöne Form völlig harmonisch zusammengingen und in unmittelbarer Einheit gegenseitig sich der Art verlebendigten, dafs die antike Religion ebenso wenig ohne diese künstlerische Gestaltung, wie diese letztere ohne göttlichen Inhalt möglich und denkbar war. Alles daher, was sonst noch in der Antike an Kunst existirte, an Geräthschaften u. s. f., in der Malerei — die im scharfen Gegensatz zu der mittelalterlichen grofsentheils profaner Art war — in Landschaften, Stillleben u. s f.; hatte entweder nur dekorative oder doch durchaus sekundäre Bedeutung. — Ganz anders in der christlichen Kunst. Hier fallen Inhalt und Form sogleich auseinander. Anfangs ist der erstere das allein bestimmende Moment, d. h. in dem Ausdruck „christliche Kunst" liegt der Accent lediglich auf dem ersten Wort. Als sodann das Kunstgefühl sich, obwohl immer noch in Abhängigkeit vom

[1]) Plato wurde im Sterbejahr des Perikles (429 v. Chr.) geboren, Aristoteles im Jahre 384.

Inhalt, selbstständig zu entwickeln begann, verlor das Moment der „Christlichkeit“ in entsprechendem Maafse an Bedeutung, bis beide — der specifisch-religiöse Inhalt durch allmälige Abschwächung, die künstlerische Form durch allmälige Erstarkung — zu jenem wunderbaren Gleichgewicht in Raphael gelangten, das jedoch nur deshalb eine gewisse Aehnlichkeit mit der Antike besitzt, weil dieses Gleichgewicht ebenfalls die Bedeutung einer harmonischen Ausgleichung und ausgleichenden Versöhnung ursprünglich einander widerstrebenden Elemente zeigt. Allein dieser anscheinenden Verwandtschaft zwischen Raphael und der Antike steht der tiefere Unterschied gegenüber, dafs in der Antike die religiösen Ideale sich in gleichem Verhältnifs wie die künstlerischen, weil beide durcheinander, entwickelten, während in der christlichen Kunst eine Entwicklung in umgekehrtem Verhältnifs stattfand, d. h. die Zunahme auf der einen Seite mit einer Abnahme auf der andern verbunden war. Dafs Raphael z. B. schon gegen Fiesole eine gewisse Verweltlichung der christlichen Schönheitsidee zeigt, wer wollte dies zu leugnen wagen? — So fallen also diese beiden Momente, Inhalt und Form, in der christlichen Kunst durchweg auseinander; sie gingen allerdings eine mehr als tausendjährige Verbindung mit einander ein, ohne jedoch ihre Selbstständigkeit, ohne die Freiheit ihrer Bewegung einzubüfsen. Ueber Raphael hinaus geht naturgemäfs die Verweltlichung mit starken Schritten vorwärts; schon seine nächsten Schüler, Giulio Romano z. B., verhalten sich gegen den Inhalt ziemlich indifferent. Sie malen ebenso mythologische wie christliche Motive. Die *Kunst* als solche erstarkt daher grade durch die zunehmende Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt; ja, sie wendet sich, gewissermafsen als Vergeltung für ihre frühere Dienstbarkeit, endlich ganz von dem geistlichen Inhalt ab und dem weltlichen zu; eine Wendung, die in der Antike, weil dieser Gegensatz hier in solchem Sinne gar nicht existirt, ganz undenkbar war. Wo (von der Mitte des 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein) noch religiöse Sujets behandelt werden, geschieht es theils aus einer gewissen konventionellen Gewohnheit, theils aus praktischen Gründen: es werden Bilder für christliche Kirchen, Klöster u. s. f., aber keine „christlichen Bilder“ mehr gemalt. Dagegen erobert sich die Kunst mit einer gewissen Vorliebe der grofsen Reiche des weltlichen Lebens und der Natur: das „Genre“, die „Landschaft“ und „das Stillleben“ treten auf und nehmen jetzt Besitz von dem Gebiet, das früher nur mit christlichen Idealen erfüllt — oder wenigstens an christlichen Inhalt gebunden war.

Während also die antike Kunst bereits damals ihren wahren Abschluſs erreichte, als sie den Kreis der religiösen Ideale durchlaufen hatte, eben weil hier der religiöse Inhalt mit der künstlerischen Form untrennbar verbunden war, konnte in der christlichen Kunst — wenn dieser Ausdruck überhaupt noch passend ist für die moderne Kunstentwicklung seit Raphael — ein Abschluſs erst dann eintreten, als sie über die christlichen Motivsphären hinaus auch das Gesammtgebiet der weltlichen durchlaufen hatte; und während in der Antike, wo dieser ideelle Abschluſs mit dem Kulminiren der antiken Kunst überhaupt erreicht wurde, bereits der gesammte Stoff für denkende Betrachtung über die Kunst im Wesentlichen erarbeitet vorlag, bedurfte die moderne Kunst noch einer langen Zeit über ihre Blütheepoche hinaus, um ihr ganzes Gebiet zu erobern und ihrerseits den Inhalt desselben als Stoff für den Gedanken darzubieten; kurz: während in der Antike die Aesthetik unmittelbar schon nach dem perikleischen Zeitalter ihre Thätigkeit zu beginnen vermochte, muſste die moderne Aesthetik die völlige Erschöpfung der neueren Kunstentwicklung abwarten, weil früher der Inhalt selber nicht erschöpft war. Daſs diese „Erschöpfung“ aber in dem doppelten Sinne dieses Worts zu nehmen ist, d. h. daſs die völlige Durchlaufung der Motivkreise zugleich eine Erschlaffung des Kunstgefühls selbst zur Folge haben muſste, liegt einfach darin, daſs die christliche Kunst durch ihre Verweltlichung gleichsam sich selber untreu geworden war und dadurch der Innerlichkeit überhaupt, besonders aber der Begeisterung und Durchgeistigung allmälig verlustig gehen muſste, bis sie im Rokoko- und Zopfstyl schlieſslich zum völligen Widerspruch mit sich selbst und mit ihrem ewigen Vorbilde, der Natur, gelangte.

Diese Betrachtung, so aphoristisch sie sein mag, dürfte dennoch zu der Erklärung hinreichen, warum die moderne Aesthetik, im Unterschiede von der antiken, erst in dem Zeitpunkt auftrat, welcher mit der Entartung, ja dem gänzlichen Absterben der Kunstanschauung im 18. Jahrhundert zusammenfällt[1]). Nach dieser Auseinandersetzung über die Gründe jener langen Pause in der Geschichte der Aesthetik — woraus hoffentlich auch die Verschiedenheit der

---

[1]) Es ist daher eine völlige Verkennung des wahren Verhältnisses, wenn E. Förster (Geschichte der deutschen Malerei Thl. IV. S. 15) bemerkt: „Es ist ein auffallender Zug in der Geschichte der neuen deutschen Kunst, daſs jene literarischen Thätigkeiten“ (nämlich Winkelmanns und Lessings), „welche sonst der Kunstblüthe zu folgen pflegen, hier gleichsam mit, ja gewissermaſsen vor ihr auftreten.“ Als ob nicht diese „literarischen Thätigkeiten“ zunächst an die völlige Erschlaffung der Kunst anknüpften.

Standpunkte in der künstlerischen Anschauung am Anfange und am Ende der Pause deutlich geworden sein wird, — erübrigt nur noch, ehe wir zur Aesthetik des 18. Jahrhunderts übergehen, ein Wort über die Stellung der damaligen Philosophie überhaupt zu sagen, um die allgemeine wissenschaftliche Basis für die Betrachtung der modernen Kunstphilosophie zu gewinnen.

Cap. I.

§. 26. Zur Orientirung über die allgemeine Lage des philosophischen Bewusstseins des 18. Jahrhunderts.

144. Die Erscheinungen der äufseren Wirklichkeit sind ihrem Wesen nach nur dann wahrhaft zu begreifen, wenn sie im organischen Zusammenhange ihrer Totalität betrachtet werden: dieser organische Zusammenhang ist das einigende Band, das belebende Formprincip, welches das chaotische Wesen der Materie ordnend gestaltet. Ganz so verhält es sich mit den Erscheinungen der inneren Wirklichkeit, d. h. mit den in der Geschichte des menschlichen Geistes auftretenden Anschauungs- und Denkweisen, Anschauungs- und Denkinhalten. — Die Aesthetik der Engländer, Schotten, Franzosen und Deutschen im 18. Jahrhundert sowohl in ihrer Eigenartigkeit wie in ihren gegensätzlichen oder verwandten Beziehungen dem Verständnifs näher zu bringen, ohne die allgemeinen philosophischen Standpunkte, auf deren Basen jene ästhetischen Systeme sich entwickelten, anzugeben, wäre mithin ein vergebliches Beginnen. *

Es könnte zwar hier, um solcher Nothwendigkeit zu entgehen, einfach die Bekanntschaft mit den allgemeinen philosophischen Standpunkten vorausgesetzt und der Leser an die betreffenden Lehrbücher verwiesen werden. Allein mit der Geschichte des Geistes ist es ein noch eigeneres Ding als mit der Geschichte der Natur; sein Wesen ist es ja, was den eigentlichen Inhalt bildet, und das Wesen liegt nicht ohne Weiteres in dem blos Thatsächlichen, nicht auf der Oberfläche, von der es ab-, sondern in der Tiefe, aus der es emporgeschöpft d. h. begriffen werden soll. Wenn also schon z. B. der Verfasser einer „Weltgeschichte" in seinem Buche zugleich seine politische Ueberzeugung niederzulegen nicht umhin kann, so spiegelt sich nothwendiger Weise in der „Geschichte der Philosophie" noch viel mehr die philosophische Ueberzeugung des Autors wieder,

falls er eine solche überhaupt hat. Wo nicht, dann ist die Geschichte überhaupt nur Chronik, als solche unkritisch und wissenschaftlich werthlos. Es hat also Derjenige, welcher die Geschichte einer bestimmten Wissenschaft, einer einzelnen philosophischen Disciplin, wie hier der Aesthetik, bearbeitet, meiner Ansicht nach schon deshalb kein Recht, seinem Leser die Zumuthung einer solchen Voraussetzung zu machen, als er sich ihm gegenüber hinsichtlich seiner eigenen Auffassung des Thatsächlichen zu legitimiren hat. Selbstverständlich hat sich jedoch die folgende Charakteristik der Standpunkte der Philosophie des 18. Jahrhunderts sich nur auf die allgemeinen Grundzüge, d. h. auf die Principien der Systeme, besonders aber auf die Darlegung ihres genetischen (begrifflich-geschichtlichen) Zusammenhangs zu beschränken und dabei wieder vornehmlich diejenigen Seiten und Momente in Betracht zu ziehen, welche mit unserer Hauptaufgabe in näherer Beziehung stehen.

145. Zunächst ist nun hinsichtlich der sogenannten neueren Philosophie überhaupt, welche in die Zeit zwischen der „Reformation" und dem Ende des 18. Jahrhunderts fällt, in ihrem Verhältnifs zur Philosophie des Mittelalters kurz dies zu sagen, dafs diese beiden Epochen der Geschichte der Philosophie zwar darin auf derselben Basis sich entwickeln, dafs sie durchaus innerhalb der Grenze der verständigen Reflexion bleiben [wenn auch dieses Reflektiren zuweilen, wie z. B. in Jakob Böhm die Form einer intuitiven Phantastik annimmt], dafs sie aber auf dieser gemeinschaftlichen Basis zugleich einen scharfen Gegensatz unter sich bilden, indem die Philosophie des Mittelalters wesentlich Theosophie, d. h. an einen geistlichen Inhalt gebundene Reflexion ist, während die neuere Philosophie durch Eliminirung des geistlichen Inhalts — und dies hat sie der „Reformation", d. h. der Restitution der geistigen Freiheit des Individuums, zu danken — sich lediglich auf den Gedanken stellt. Die Forderung der „Innerlichkeit", welche das Christenthum gegenüber der Antike geltend machte, wird so durch die Reformation zum zweiten Mal aufgestellt, aber nicht mehr blos als Berufung auf das Recht des eigenen Gewissens, sondern auch auf das Recht des eigenen, bei sich seienden Denkens, auf das jeder einen Anspruch habe.

Es ist dies dieselbe Befreiung, welche sich auch in der Kunst vollzieht, wie wir sahen. Wenn also beide Epochen in der Form des Denkens, welche wesentlich Verstandesreflexion ist, gegen die Intuitivität der antiken Philosophie einen allgemeinen Gegensatz bilden, so zerfallen sie doch hinsichtlich des Inhalts, sofern derselbe im Mittelalter als gebunden, in der neueren Philosophie als

freigelassen erscheint, selber in einen Gegensatz. An dem Zwiespalt, der durch den Verfall der Antike, sowie durch das Christenthum in das menschliche Gemüth gebracht worden war, und den Christus als den nothwendigen Durchgangspunkt zu höherer Versöhnung in den Worten andeutet, er sei „nicht in die Welt gekommen, um den Frieden zu bringen, sondern das Schwert", plagt sich nun das ganze Mittelalter ab, bis es gegen Ende des 15. Jahrhunderts, wenn auch nicht zu einer Versöhnung, so doch zu einer gewissen Beruhigung kommt, welche zum Theil den Charakter der Indifferenz gegen den Inhalt des Zwiespalts, nämlich gegen den Widerspruch des Geistlichen und Weltlichen, annimmt. Der Zwiespalt selbst besteht so fort, denn er ist nicht überwunden, sondern hat sich nur neutralisirt: das Geistliche ist aus einem Innerlichen selber zu einem Aeufserlichen, wie das Weltliche, geworden, so dafs Beide nun ohne weiteren Kampf neben einander hergehen. Wo der Zwiespalt zu einem Kampfe sich entwickelt, wie im 30jährigen Kriege, sind es einerseits ganz differente Interessen, Staatsraisons, politische Macht, Intriguen, für welche das „Geistliche" mehr Vorwand als Motiv ist, u. s. f., theils richtet sich das Geistliche darin gar nicht gegen seinen natürlichen Gegner, das Weltliche; im Gegentheil es verbindet sich mit diesem gegen das Geistige, d. h. gegen die durch die Reformation konstituirte Freiheit des Geistes.

Dies ist die Lage des Geistes im 17. Jahrhundert. Die Philosophie des Mittelalters, als die an den geistlichen Inhalt gebundene Verstandesreflexion, kommt daher eigentlich für uns hier weiter nicht in Betracht, da sie in der allgemeinen Form des Denkens, nämlich in der Verstandesreflexion, von der der neueren Philosophie nicht abweicht. Nur Ein Punkt mag in Betreff derselben berührt werden. Es giebt allerdings im Mittelalter eine philosophische Richtung, die nicht, wie alle übrigen, mehr oder weniger theosophischer Natur war: das ist diejenige, welche durch die Kommentatoren des Aristoteles begründet wurde. Allein für diese Philosophie ist es bezeichnend, dafs es nicht Christen, sondern Araber und Juden waren, welche sie übten. Der semitische Geist ist ein unvermitteltes Konglomerat einer zur Mystik neigenden, oft ins Abenteuerliche und Groteske ausschweifenden Phantasie und einer bis zur abstrakten Mechanik des Geistes gehenden Verständigkeit. Araber wie Juden sind so tüchtige Mathematiker (wir brauchen noch heute die arabischen Ziffern), beschäftigen sich mit Astronomie[1])

[1]) Diese Vorliebe für Mathematik ist ein sehr charakteristisches Symptom für die ganze, wesentlich auf abstrakte Verständigkeit gerichtete Tendenz der zwischen der

u. s. f.; andererseits aber auch mit Astrologie, Kabbalismus (wie bei Moses Maimonides im 12. Jahrh.) u. s. f. Was nun die Beschäftigung mit Aristoteles betrifft, so beschränkt sich dieselbe auf bloſse Stellenvergleichung. Bis in die letzte Zeit des Mittelalters war übrigens der Urtext des Aristoteles gar nicht bekannt, sondern nur Uebersetzungen aus zweiter und dritter Hand, nämlich lateinische Uebersetzungen arabischer Uebersetzungen. Diese wurden namentlich von spanischen Arabern und Juden gemacht, und man kann sich vorstellen, wie viel dabei — wenigstens hinsichtlich der metaphysischen Schriften — von dem echten Aristoteles übrig blieb. Diese mehr mechanische, höchstens philologisch reflektirende Weise des Kommentirens, welche sich auch unter den christlichen Gelehrten, namentlich in Klöstern, fortsetzte und sich schlieſslich zur scholastischen Spitzfindigkeit zuspitzte, geht so neben der eigentlichen Theosophie her bis zum sogenannten „Wiederaufleben der Wissenschaften“ und zur Reformation, wo dann allerdings der sich zur Freiheit durcharbeitende Geist eine selbstständigere Weise des Reflektirens begann, welche zur völligen Emancipation des Denkens von einem unmittelbar gegebenen Inhalt in der neueren Philosophie führte.

146. Das Princip dieses Fortschritts über die Philosophie des Mittelalters hinaus ist nun dies, daſs, sofern der Inhalt, als das Geistliche, eliminirt ist, das Denken als die ganz allgemeine unbedingte Form des Bewuſstseins gefaſst wird; oder: es wird gefordert, daſs der Mensch überhaupt *denke*; nicht davon was er denkt, ist zunächst die Rede, sondern daſs er denkt, d. h. sich nicht ohne Weiteres etwas imponiren lasse, als gäbe es irgend Etwas Selbstverständliches für das Bewuſstsein, sondern über Alles nach-, d. h. eigentlich zurückdenke, nämlich auf die Gründe von Allem zurückgehe. Hierin liegt nun, wie in aller Verständigkeit überhaupt — denn es ist dies der Standpunkt der allgemeinen Verständigkeit, oder wie man sagt des „gesunden Menschenverstandes“ — ein skeptisches Moment, jedoch nicht — wie in der antiken Skepsis — ein Aufgeben der Wahrheit als Resultat des Reflektirens, sondern vielmehr als Anfang desselben, um dadurch vielmehr zur Wahrheit zu gelangen. Dies Aufgeben jedes unmittelbar Gegebenen

antiken Intuitivität und der modernen Spekulativität (seit Kant) in der Mitte liegenden Reflexionsepoche, welche das Mittelalter und die neuere Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfaſst. Wir finden sie nicht nur bei den Arabern, sondern durch die ganze Zeit hindurch bis auf Newton und Leibnitz, welcher letztere bekanntlich Erfinder der Differentialrechnung ist.

setzt nun nothwendig einen Gegensatz des Denkens gegen das Sein, sofern sich das letztere vor dem Denken erst zu legitimiren hat. Die Welt wird zwar vorgefunden: die Natur, der Staat, bestimmte Verhältnisse u. s. f. sind für das Subject vorhanden, aber nicht ohne Weiteres als wahre Objekte, sondern nur als solche, die das Denken auf seine Wahrheit hin zu prüfen, d. h. zu begreifen hat. Dies ist die wahre Bedeutung des Cartesianischen „Cogito ergo sum“, nämlich dafs nur Eins, das Denken, die reine Form des Geistes, als Voraussetzung zu gelten und daraus erst das Sein zu schliefsen sei. Dieses letztere also mit seinem ganzen Inhalt ist das zu lösende Problem. Der Zwiespalt ist somit nur verlegt, nicht überwunden; es ist zwar nicht mehr der Gegensatz zwischen dem Jenseits und Diesseits, sondern der zwischen dem Denken und der Welt der Erscheinungen, d. h. zwischen dem Inhalt der Vorstellung und Objekt der Erfahrung. Dieser Inhalt bleibt so dem Verstande doch ein Jenseitiges und folglich an sich Gegebenes, dessen sich nur das Denken zu bemächtigen hat. Dafs dieser Inhalt selber als ein aus dem Denken hervorgegangener d. h. vernünftiger, also als identisch mit dem Denken erkannt werden müsse, diese Forderung wird noch nicht gestellt; durch sie aber wird erst der Zwiespalt wahrhaft überwunden: dies ist die Aufgabe der neuesten Epoche der Philosophie. Die neuere Philosophie dagegen bleibt noch mit solchem Zwiespalt behaftet und darin befangen: auf der einen Seite steht das abstrakte Denken, auf der andern die Erfahrungswelt, die abstrakte Subjektivität und die ebenso abstrakte Objektivität. Dieser allgemeine Gegensatz nimmt nun in der Entwicklung der philosophischen Systeme mehrfach besondere Formen an, je nach den Sphären, auf welche er angewendet wird; bald als vorstellender Geist und Natur, bald als Freiheit und Nothwendigkeit, bald innerhalb der menschlichen Sphäre selbst als Seele und Leib u. s. f.; und es wird dann gefragt, welcher Art die Beziehungen zwischen den Entgegengesetzten seien.

Wie mannigfaltig aber auch hienach die besonderen Gebiete der verschiedenen philosophischen Systeme zu sein scheinen, sie lassen sich doch schliefslich alle auf den allgemeinen Gegensatz von Denken und Sein zurückführen; und zwar wird in ihnen entweder vom Sein, d. h. von der Erfahrung ausgegangen, um zum Denken zu gelangen (abstrakter Empirismus), oder es wird mit dem Denken der Anfang gemacht, um zum Sein zu kommen (abstrakter Idealismus). Beide Richtungen durchkreuzen aber einander, indem das Ziel der einen der Ausgangspunkt der andern ist. Da nun in

beiden, eben weil Anfang und Ende als entgegengesetzte vorausgesetzt sind, der Gegensatz nothwendig bestehen bleibt, so fallen sie in ihren letzten Resultaten im Grunde zusammen [1]).

Die verschiedenen Formen dieses Gegensatzes, sowohl an sich wie hinsichtlich der Bewegung zwischen seinen beiden Momenten, finden wir zunächst bei den Engländern und Franzosen, und zwar in entgegengesetzter Weise, vertreten, indem jene durchaus von der „Erfahrung“ ausgehen, um aus ihr durch mechanische Analyse zum Gedanken zu kommen, während die letzteren vom abstrakt Allgemeinen, von der „Idee“, beginnen, um daraus in einer ebenso mechanisch-synthetischen Weise das Besondere und Einzelne zu konstruiren. Hier zeigt sich nun aber sogleich die Unwahrheit solcher verständigen Gegensetzung daran, dafs sie geradezu in ihr Gegentheil umschlägt. Die *Erfahrung* nämlich, als die Perception der einzelnen Erscheinungen, giebt nichts als Einzelnes; nur wenn der Experimentator diese unter einem gewissen Gesichtspunkt vergleicht und prüft, läfst sich daraus Allgemeines abstrahiren. In Wahrheit ist also dies Allgemeine von vorn herein als latenter Maafsstab der Prüfung gesetzt, und somit wird der Anfang nicht sowohl mit dem Erfahrungsmäfsigen, als vielmehr mit dem „Gesichtspunkt“, unter dem es betrachtet wird, gemacht, also mit dem *Denken*. Umgekehrt besitzt das aprioristische Konstruiren seinerseits ebenso von vorn herein die Summe des Erfahrungsmäfsigen als Voraussetzung und leitendes Princip; das Konstruiren ist so nur scheinbar aprioristisch; d. h. es wird nur in solcher Weise konstruirt, dafs die Erfahrung als Beweis dafür gelten kann; im Grunde ist das Konstruiren also durch die Erfahrung bedingt und von ihr abhängig: es wird also hier umgekehrt nicht sowohl mit dem *Denken*, als vielmehr mit der *Erfahrung* der Anfang gemacht. So zeigt es sich, dafs, wo von der Reflexion die „Erfahrung“ als das Erste gesetzt wird, dies vielmehr das Denken ist, und wo letzteres, vielmehr die Erfahrung: das natürliche Schicksal aller solcher in ihrer abstrakten Gegensätzlichkeit festgehaltenen Verstandesunterschiede.

---

[1]) Dieser Gegensatz beschäftigte übrigens bereits die scholastische Philosophie in vielfacher Weise und tritt dort als „Nominalismus“ und „Realismus“ auf; doch so gefafst, dafs hier Das, was dort *Idealismus* heifst, „Realismus“ genannt wird. Es handelt sich anch hier um das Allgemeine (die Gattung, den Begriff der Dinge) und um das Einzelne (das bestimmte Ding), indem die Realisten die Realität des Allgemeinen behaupteten, das Einzelne dagegen, als zufällig und endlich, für unwahr erklärten, während die Nominalisten der Ansicht waren, die Gattungsbegriffe, worin man das Wesen zu haben meine, seien nichts als Namen. Das, was also hier Gattungsbegriff und einzelnes Ding ist, wird im Gegensatz von „Idealismus“ und „Empirismus“ zum *Denken* und *Sein*. Der Unterschied ist also nicht wesentlich.

In dieser Weise bewegt sich die Philosophie des 18. Jahrhunderts vom Denken zur Erfahrung und von der Erfahrung zum Denken hin und her, ohne schliefslich zu einer wahren Versöhnung des Gegensatzes zu kommen. Dieser Gegensatz ist im Allgemeinen zunächt der charakteristische Unterschied zwischen der englischen und französischen Philosophie; was die deutsche betrifft, so nimmt sie von vorn herein eine Art Mittelstellung zwischen beiden ein, d. h., sie nähert sich theils dem einen theils dem andern Extrem, behält aber doch — und dies ist ein Zeugnifs für die Ursprünglichkeit des philosophischen Instinkts der Deutschen — stets ein gewisses Gefühl der relativen Berechtigung der andern Seite. Diese Mittelstellung zwischen den abstrakten Extremen ist es, welche die deutsche Philosophie schliefslich dann auch befähigt, zu einer wirklichen Vermittlung des Gegensatzes zu gelangen, während jene Nationen eigentlich bis auf den heutigen Tag darin stecken geblieben sind. Diese allgemeinen philosophischen Verhältnisse werden wir auch durch die Geschichte der Aesthetik in auffallender Weise bestätigt finden, weshalb dieselben hier ausdrücklich hervorzuheben waren.

147. Bei der Betrachtung der verschiedenen philosophischen Systeme des 18. Jahrhunderts können wir unser näheres Interesse natürlich nur denjenigen zuwenden, welche für das Verständnifs der „Geschichte der Aesthetik" von Wichtigkeit sind. Zunächst haben wir die Engländer, Schotten und Franzosen zu betrachten, welche — auch in der Geschichte der Aesthetik — als Vorläufer der Deutschen anzusehen sind. Denn wenn auch Baumgarten zuerst — und zwar auf der Basis der Wolff'schen Philosophie — die Aesthetik in dem System unterbrachte und auch diesen Namen *Aesthetica* (freilich nicht in unserm heutigen Sinne als „Philosophie des Schönen und der Kunst", sondern als „Theorie der Empfindungen") zuerst gebrauchte, so hatten vor ihm doch bereits die Engländer und Franzosen über diesen Gegenstand weitläufig räsonnirt und vorgearbeitet. Aber auch die englischen und französischen Aesthetiker des 17. u. 18. Jahrhunderts stützen sich in ihren Räsonnements wieder auf zwei Philosophen früherer Zeit, die hier kurz zu erwähnen sind: nämlich auf Baco und Cartesius. Jener ist der eigentliche Gründer der Erfahrungsphilosophie, dieser der Gründer der abstrakten Verstandesmetaphysik; und als solche können sie zugleich als Begründer, jener der englischen, dieser der französischen Philosophie überhaupt betrachtet werden. —

Baron Baco von Verulam (1561—1626), unter Buckingham

Staatskanzler von England, später wegen Bestechung kassirt und in verachteter Armuth gestorben, philosophirte als vornehmer Weltmann und verfaſste eine Reihe von Schriften, unter denen die *De augmentis scientiarum* eine Art Encyklopädie der Wissenschaften ist, in welcher diese nach den geistigen Vermögen eingetheilt werden. Er unterscheidet so „Wissenschaften des Gedächtnisses" (Geschichte), der „Phantasie" (Poesie und Kunst) und der „Vernunft" (Philosophie). Sein zweites Hauptwerk ist das *Organon*, worin er über die Methode des wissenschaftlichen Erkennens handelt und besonders gegen die scholastische Art des Schlieſsens Opposition macht, indem er dagegen die Induction als die einzige richtige Methode des Erkennens aufstellt. Was es mit dieser Induction, d. h. mit der Zugrundelegung des Erfahrungsmäſsigen und der Kombinirung desselben zur Abstraction allgemeiner Wahrheiten auf sich hat, ist oben schon angedeutet. Indem er „das Erkennen der Wahrheit als die Erforschung der Ursachen" definirt, hebt er vorn herein sein Princip auf, denn das Einzelne, was erfahren wird, giebt nichts von den Ursachen zu erkennen, sondern nur das Allgemeine, dessen Erkenntniſs aber dem Denken angehört. Er unterscheidet nun einerseits eine „wirkende" und eine „Endursache" (*causa efficiens* und *finalis*), andrerseits eine „materielle" und eine „formale Ursache". Von der letzteren sagt er: „Die Formen sind ewig und unveränderlich" (also auſserhalb der Endlichkeit, also auch auſserhalb der Erfahrung). „Wer sie erkennt, erkennt zugleich in der ungleichartigst „erscheinenden Materie die Einheit der Natur" (abermals ein Schlag in's Gesicht der Erfahrung; denn nur, was erscheint und wie es erscheint, kann Gegenstand der Erfahrung sein). Trotz dieser inneren Widersprüche hat nun doch die Baconische Erfahrungsphilosophie bei den Engländern so tief Wurzel gefaſst, daſs sie eigentlich bis heute noch nicht darüber hinausgekommen sind. Nachdem sie zuerst durch Locke in ein schärfer begrenztes System gebracht wurde, hat sie dann Home auch auf das Gebiet der Aesthetik angewandt.

148. Was Cartesius (Descartes 1596—1650) betrifft, so ist bereits oben beiläufig bemerkt worden, daſs sein berühmtes „cogito, ergo sum" nicht als ein Schluſs vom Denken auf das Sein zu verstehen ist, so daſs man etwa jede andere menschliche Thätigkeit, selbst mit Gassendi die Fähigkeit der Selbsttäuschung[1]), als Beweis

[1]) Gassendi stellte dem *Cogito, ergo sum* ein *Ludificor, ergo sum* entgegen und lieferte damit den Beweis, daſs er Cartesius nicht verstanden hatte.

für die Existenz betrachten könnte, sondern Cartesius will damit nur ausdrücken, dafs nicht irgend ein Inhalt des Denkens — und er erkennt dabei ganz richtig, dafs Alles, was man „Erfahrung" nennt, lediglich solch Inhalt ist, oder mit andern Worten: dafs die Objekte angeschaut, empfunden, wahrgenommen u. s. f. werden müssen, um überhaupt als Erfahrung für uns zu existiren —, sondern das reine Denken, als formale Thätigkeit des Geistes, das einzig Unbezweifelbare sei, von dem man ausgehen könne. Denn wenn man auch dies bezweifeln wollte, so wäre solches Bezweifeln ja selber ein „Denken", also damit nur ein neuer Beweis geliefert, dafs das Denken ist. Das Sein des Denkens ist aber zugleich das Sein des denkenden Subjekts, denn wenn dem Denken das Sein zukommt, so kommt es auch dem Subjekt zu, welches denkt. Cartesius ist so der Erste, welcher ein völlig klares Bewufstsein über die Aufgabe der neueren Philosophie hat, sich von allem gegebenen Inhalt zu befreien, indem er das Princip aufstellt, man müsse, um das Wesen zu erkennen, damit anfangen, Alles im Zweifel zu ziehen (*de omnibus dubitandum*) [1]), Nun läfst sich aber Alles in Zweifel ziehen, Gott und die Welt, kurz Alles, was wir innerlich und äufserlich zu empfinden und anzuschauen glauben, nur das Zweifeln selbst, d. h. diese Thätigkeit des Geistes, welche das Denken ist, nicht. Also das Denken ist, damit ist aber auch das Sein selbst gesagt.

Die näheren Bestimmungen dieses Denkens nun, oder die Formen, in denen es sich mit Inhalt erfüllt, kommen für uns nicht weiter in Betracht; sondern es ist darüber nur zu bemerken, dafs er die Evidenz von Allem eben davon abhängig macht, dafs es auf dies Princip zurückzuführen ist. Er geht dabei ganz verstandesmäfsig zu Werke, indem er, um aus jenem leeren Anfangspunkte überhaupt weiter zu kommen, bemerkt, dafs das Denken, welches vorläufig nur seiner selbst sicher sei, sich auf sich selbst reflektirend, in sich verschiedene Vorstellungen von äufseren Dingen antreffe, ohne jedoch darüber zu entscheiden, ob diesen Vorstellungen aufser ihm wirklich vorhandene Dinge entsprechen. Aber man sieht leicht, dafs er auf solche Weise die Kluft nicht ausfülle, d. h. dafs er nie vom Denken zum Sein aufserhalb des Denkens kommen könnte, wenn er nicht einen *deus ex machina* zu Hülfe nähme. Dieser Deus ex machina ist im eigentlichsten Sinn ein solcher, nämlich Gott selbst, auf dessen Daseinsbeweis alles Uebrige begründet wird. Denn ohne diesen, sagt er, wäre es möglich, dafs alles Denken dem Inhalt

[1]) Siehe oben No. 146.

nach auf Irrthum beruhe. Ist aber Gott, so ist dies nicht anzunehmen, da er, als *vollkommenstes* Wesen, uns nicht eine nur zum Irren geeignete Natur gegeben haben könne. Der Beweis seiner Existenz aber liegt dann einfach darin, daſs wir unter den in uns vorgefundenen Vorstellungen auch die von einem „vollkommensten Wesen" haben. Dies wäre nicht möglich, wenn dieser Vorstellung nicht das Sein derselben entspräche, denn ohne das Moment des Seins wären sie eben nicht vollkommen. Die Schwäche dieses sogenannten *ontologischen Beweises* vom Dasein Gottes[1]) nachzuweisen, gehört nicht hieher; nur ist darauf aufmerksam zu machen, wie dieses vorgebliche Denken *a priori* ohne jenes „Vorfinden der Idee eines voll-„kommensten Wesens" zu nichts kommen könnte, so daſs in der That, wie bemerkt, die Erfahrung und nicht das Denken den Anfang zum inhaltvollen Denken macht. Dieses innerlich Erfahrungsmäſsige nennt er nun „eingeborne Ideen" (*ideae innatae*) und gründet darauf den Satz, daſs nur das Gedachte allgemeine Wahrheit habe. Die Resultate seines Reflektirens, d. h. die Anwendung, welche er davon auf die verschiedenen Gebiete der philosophischen Wissenschaft macht (Naturphilosophie, Ethik, Psychologie), haben für uns weiter kein Interesse, ebensowenig die Konsequenzen, zu denen Spinoza und Melebranche das Princip des Cartesius weiterführten. Nur Dies mag noch bemerkt werden, daſs die ganze Art des philosophischen Reflektirens und der wissenschaftlichen Methode sowohl bei den Engländern wie bei den Franzosen einerseits auf Baco, andererseits auf Cartesius zurückzuführen ist; und daſs, wenn daher sowohl bei jenen wie bei diesen ein Unterschied zwischen den Richtungen danach statuirt werden kann, ob der Anfang mehr auf die Seite des Objekts oder mehr auf die des Subjekts fällt, schlieſslich doch im Grunde Beides auf dasselbe, nämlich auf das Princip der Erfahrung, hinauskommt. Denn in dieser liegt eben Beides, Subjekt und Objekt, beisammen und doch in abstrakter Geschiedenheit. Das, was die Engländer noch heute *philosophy* und die Franzosen *sciences exactes* nennen, ist eben weiter nichts als diese abstrakte Verständigkeit des mit der Voraussetzung des Erfahrungsmäſsigen behafteten Denkens.[2])

Läſst man nun diesen sich selbst aufhebenden Gegensatz des abstrakten Empirismus und des abstrakten Idealismus gelten, so

---

[1]) Der sogenannte „ontologische Beweis vom Dasein Gottes" ist übrigens viel älter als Cartesius; er ist zuerst von dem Bischof Anselmus von Canterbury, den Hegel selbst einen „tiefen, spekulativen Denker" nennt, aufgestellt worden. Anselm lebte im 11. Jahrhundert († 1109). — [2]) Vergl. *Krit. Anh.* zu No. 80.

kann man sagen, dafs die sämmtlichen ästhetischen Standpunkte der englischen und französischen Philosophie des 18. Jahrhunderts, die wir hier also als Vorläufer der deutschen Aesthetik zunächst zu betrachten haben, darauf basiren. Sie sind sammt und sonders zugleich Materialisten und abstrakte Metaphysiker, nur dafs die Einen das eine Moment, die andern das Andere mehr betonen und davon beginnen. An die Engländer und Franzosen schliefsen sich dann noch in einzeln auftretenden Erscheinungen die Italiener und Holländer an. Was die Deutschen betrifft, so werden wir über die allgemeine philosophische Basis, worauf sich deren Aesthetik entwickelte, später im Besonderen zurückkommen[1]).

Cap. II.

Die Aesthetik

der Engländer, Schotten, Franzosen, Italiener und Holländer, als Vorläufer der deutschen Aesthetik.

§. 27. 1. Die englische Aesthetik im 17. und 18. Jahrhundert.

149. Der abstrakte Empirismus dieser ganzen, wesentlich auf verständiger Reflexion beruhenden philosophischen Richtung — denn es ist, wie bemerkt, im Grunde nur eine — wurzelt in einem einfachen logischen Cirkel, in welchem sie, nur von verschiedenen Punkten der Peripherie beginnend und in entgegengesetzter Richtung fortgehend, sich gleichsam wie in einem geistigen Göpelwerk bewegt.

Das Räsonnement ist ungefähr folgendes: Das Bewufstsein empfängt Eindrücke von Aufsen; diese Eindrücke beruhen auf sinnlicher Wahrnehmung und sind verschiedener Art; die Verschiedenheit ist theils quantitativ: hiedurch wird der Grad der Stärke bestimmt, theils qualitativ: diese beruht auf den Unterschieden der Sinne. Werden diese Eindrücke unter dem Gesichtspunkt des Zusammenhangs von Ursache und Wirkung betrachtet, so kann man aus der Natur der Eindrücke auf die Natur der sie bewirkenden Objekte schliefsen. Hat man nun so die Natur der Objekte (durch Beobachtung) erforscht, so kann man wieder umgekehrt von der Natur eines gegebenen Objekts auf die besondere Art der Wirkung

---

[1]) Siehe No. 188, 204 ff.

schliefsen, welche es auf das anschauende Subjekt hervorbringt. Der allgemeinste und natürlichste Unterschied der Wirkung ist der zwischen *angenehmen* und *unangenehmen* Eindrücken. Danach werden die Objekte, welche solche Eindrücke hervorbringen, „schön" oder „häfslich" genannt. — Weiter kann nun ein Stoffliches so behandelt und dargestellt werden, dafs es auf Grund jener Beobachtung und Schlufsfolgerung eine bestimmte Wirkung hervorbringt, so dafs also ein (künstlich) beabsichtigter Eindruck entsteht. Wer im Stande ist, einen solchen Eindruck hervorzubringen, vorausgesetzt, dafs dieser ein den Sinnen angenehmer ist, der ist ein *Künstler*, seine Thätigkeit zu diesem Zweck heifst *Kunst* und das Objekt, das den Eindruck hervorbringt, nennt man ein *Kunstwerk*. — — Wenn man die ganze englische Aesthetik auf ihre letzten Gründe zurückführt, d. h. alle beiläufigen Reflexionen, Phantastereien, die — wie bei Schaftesbury — sogar nicht einmal original sind, kurz alle Umschweife herausdestillirt, so möchte als Residuum wenig mehr als das eben Gesagte übrig bleiben.

Betrachtet man diese Art des Philosophirens unter dem Gesichtspunkt der Methode, so fällt zunächst in die Augen, dafs dieser Ausdruck eigentlich gar nicht darauf anzuwenden ist. Die Reflexion ergeht sich, je nach dem Charakter, ja selbst nach dem Temperament des Philosophirenden, in freier, individuell bestimmter Weise. Eine eigentliche Methode, aufser soweit damit der allgemeine Fortgang des von der Erfahrung ausgehenden Reflektirens angedeutet werden soll, ist darin nicht zu bemerken, und insofern kann man diese Weise als Popularphilosophie bezeichnen. Nicht „populäre Philosophie" ist damit gemeint — diese kann sehr gut mit der Methode, d. h. mit einer festen systematischen Form bestehen —, sondern jene auch innerlich systemlose Art verständigen Räsonnements, welche ebenso die speciell als „Popularphilosophie" bezeichnete deutsche Philosophie zeigt, die sich an die Wolff-Leibnitz'sche Philosophie anschliefst, indem sie den Schematismus der letzteren dem gewöhnlichen Bewufstsein mundgerecht zu machen suchte. So gefafst kann man die ganze englisch-schottische wie auch die französische Philosophie des 18. Jahrhunderts als „Popularphilosophie" bezeichnen; wobei es denn als charakteristisch hervorgehoben werden mag, einmal dafs die Engländer und Franzosen bis auf den heutigen Tag eigentlich über diesen Standpunkt formlosen Reflektirens nicht fortgekommen sind, sodann, dafs sie sich gerade darin von den Deutschen unterscheiden, dafs bei diesen die Popularphilosophie sich stets an einen bestimmten philosophischen Standpunkt

anschliefst, indem sie ihn für das allgemeine Bewufstsein zu verwerthen sucht, dafs aber die methodische Philosophie, unbekümmert darum, ihren selbstständigen Gang weiterschreitet[1]).

Wenn man nun innerhalb dieser gemeinschaftlichen Basis der englischen und französischen Philosophie einen näheren Unterschied (nicht zwischen ihnen als verschiedenen Nationen angehörigen Philosophien, sondern überhaupt) machen will, so ist ein solcher allerdings vorhanden; ja er scheint sogar erheblich genug, um andere Geschichtsschreiber der Philosophie und auch der Aesthetik im Besondern veranlafst zu haben, zunächst die englichen Philosophen in „Intellektualisten" und „Sensualisten" zu scheiden. Allein im Grunde ist dieser Unterschied nur ein scheinbarer. Denn wäre er essentiell, d. h. beträfe er das Princip, so würde dadurch hierin ein Gegensatz statuirt und behauptet, dafs etwa die „Intellektualisten" vom Geist, die „Sensualisten" von den Sinnen ausgehen; in der That gehen sie aber beide von den Sinnen aus, nur dafs die sogenannten „Intellektualisten" neben oder vielmehr hinter den materiellen Sinnen, die wir als Auge, Ohr u. s. f. bezeichnen, einen allgemeinen, gleichsam „inneren Sinn" annehmen, d. h. ungefähr Das, was wir unter „Instinkt" verstehen. Hievon wollen nun die Andern nichts wissen, sondern erklären die Eindrücke ganz materiell als Schwingungen, Ausdehnungen, Kontractionen der bestimmten Sinnesnerven u. s. f. Man sieht leicht, dafs dieser „innere Sinn" durchaus kein anderes Princip, sondern nur eine andere Art Medium zwischen den Sinnen und der Erfahrungswelt abgeben soll, das aber als solches mit dem Geist nichts zu thun hat, da es nur instinktiv wirkt. —

Man kann daher in der Aufzählung der englischen Aesthetiker keinen eigentlichen Gegensatz der Richtungen, sondern nur eine vom höheren zum niederen Materialismus absteigende Reihenfolge erkennen. Dafs hier aber nicht der umgekehrte Weg eingeschlagen, d. h. die Reihe aufsteigend verfolgt wird — wie man vielleicht in Hinsicht der Anknüpfung an die deutsche Aesthetik erwarten dürfte —, hat seinen Grund darin, dafs jene zugleich mit der Zeitfolge zusammenfällt, also den inneren Gang der englischen Philosophie selbst darstellt. Dafs darin nicht eine Abnahme, sondern eine Zunahme des Materialismus sich offenbart, nicht eine Reinigung des Reflektirens von der Rohheit des Empirismus, sondern ein allmäliges Versinken desselben darin, kann ebenfalls als charakteristisch für den Entwicklungsgang des englischen Geistes betrachtet werden. Nur

[1]) Siehe unten No. 189.

zwei Aesthetiker machen davon eine scheinbare Ausnahme, nämlich auf der einen Seite Hogarth, der ziemlich früh bereits dem Materialismus in der Aesthetik huldigte, auf der andern Reid, welcher noch spät eine reinere Gestalt desselben zeigt; aber es ist sogleich daran zu erinnern, dafs jener als Künstler das Praktische vorzugsweise im Auge hatte, der andern aber kein Engländer, sondern ein Schotte war.

a. Shaftesbury, Hutcheson, Reid.

150. Wir beginnen die Reihe der englischen Aesthetiker mit Schaftesbery, dessen philosophische Anschauung sich wesentlich auf Cudworth stützt. Bei der ersten Betrachtung dieser Richtung muthet es uns an, als ob die oben beschriebene Lücke von anderthalbtausend Jahren gar nicht vorhanden gewesen und wir ohne Weiteres aus dem Neuplatonismus der Alexandriner zu einer andern Art von Neuplatonismus gelangt seien. Indem wir so von Plotin zu Shaftesbury übergehen, glauben wir uns Anfangs auf ganz verwandtem Gebiete zu befinden, und dennoch macht vielleicht Nichts die ungeheure Kluft, welche dazwischen liegt, fühlbarer als gerade diese scheinbare Aehnlichkeit, dieser in die englische Anschauungsweise übersetzte Plato. Es wird einem wunderlich zu Muthe, wenn man bei dem für Plato schwärmenden Cudworth[1]) platonische Ideen mit christlichen Engelfiguren u. s. f. ganz unbefangen zusammengeworfen und das Ganze in eine so hölzerne Form geprefst sieht, dafs man fast an eine Parodirung der platonischen Philosophie glauben könnte, wenn es nicht so ganz und gar ernsthaft und ehrlich gemeint wäre. Dies ist nun der Vorgänger und Führer Shaftesbury's. Auch dieser ist ein grofser Verehrer Plato's, ja völlig ein Platonathusiast, indem er Plato geradezu für die Quelle alles in der Welt existirenden Erhabenen und Grofsen erklärt.

α) Anton Ashley-Cooper, dritter Graf von Shaftesbury, ist am 26. Febr. 1671 zu London geboren. Er hat viele Reisen, nach Italien, Frankreich u. s. f., gemacht und widmete sich sehr eifrig den Studien. Auch hohe Staatsämter hat er bekleidet. Er war ein von nationalen Vorurtheilen freier und kühner Mann und kam dadurch in den Verdacht — des Atheismus. Er starb zu Neapel, wohin er seiner Gesundheit wegen gegangen war, im Februar 1713. Sein erstes bedeutendes Werk sind die *Letters concerning*

---

[1]) *The true intellectual System of the Universe.* Lond. 1678 u. 1743, lateinisch übersetzt von Mosheim (Jena 1733).

enthusiasm, welche 1708 erschienen, und worin er Alles, auch die Philosophie, auf den „Enthusiasmus“ zurückführt, den er als eine „Leidenschaft für das Gute und Schöne“ definirt. Ein anderes Werk, *the Moralists*, erschien im folgenden Jahre. In Form einer Unterredung von Freunden mit ganz platonisch klingenden Namen, Philolokles und Theokles, entwickelt er hier eine Art Metaphysik. Er behauptet darin die Einheit der mannigfaltigen Erscheinungen, welche in unsere Sinne fallen, als ein geistiges Moment, indem er dafür die Einheit des Ichs, des Subjekts, als bewufster Einheit von Mannigfaltigem, als Beweis anführt. Eine gleiche geistige Einheit verbinde auch die äufserliche Welt zu einem Ganzen. Die Wahrnehmung dieser Einheit beruhe auf einem eingebornen geistigen Instinkt, welcher sich theils als „Vorgefühl“ theils als „Vorstellung“ (*preconception or presentation*) äufsert. Als solche ursprünglichen Gefühle (hier klingen die *ideae innatae* des Cartesius an) bezeichnet er z. B. die Unterscheidung von „Recht“ und „Unrecht“, „Gut“ und „Böse“ und dann auch von „Schön“ und „Häfslich“. Diesen eingebornen inneren Sinn setzt er dem (doch auch wenigstens angebornen) äufseren Sinnen Locke's als Quelle und Maafsstab des ästhetischen Urtheils entgegen. Auf diesen inneren Sinn, als dies einfache ursprüngliche Organ des Geistes, womit die äufsere Welt aufgefafst und beurtheilt wird, führt Shaftesbury nun alles Geistige überhaupt zurück, so dafs die specifischen Unterschiede der logischen, ethischen und ästhetischen Begriffssphären darin verwischt werden. Hierin kann er sich allerdings zum Theil auf Plato berufen.

Der Gang, welchen nun Shaftesbury von diesem allgemeinen Princip einschlägt, um zum *Schönen* und dessen Differenzen zu kommen, ist etwa folgender: „Die thatsächliche Ordnung der Welt „ist nur durch ein einheitliches geistiges Princip zu erklären; denn „die Materie ist an sich träge und ohne Ordnung und Gestaltung, „das rein *Häfsliche*. Bewegung, Leben, Ordnung kommt nur durch „den Geist in sie hinein; dieser Geist, gleichsam als Weltseele, ist „die Quelle aller Gestaltung, also auch aller Schönheit. Wer fähig „ist, diese Urschönheit als Abglanz in den schönen Dingen zu er„kennen — dies ist aber nicht durch die äufseren Sinne zu errei„chen, sondern nur durch den inneren Sinn, der selbst ein Strahl „jenes Urlichts ist — kennt allein wahrhafte Lust, seelisches Ge„niefsen“. — Dies führt er nun in seiner enthusiastischen Sprache weitläufig aus. Dann kommt er zur Kunst, welche er als die Gestaltung der Materie nach Maafsgabe der Schönheit erklärt. Aber in Näheres, in eine Gliederung des Gebiets, läfst er sich nicht ein.

Dagegen unterscheidet er verschiedene Stufen der Schönheit, wobei er aber Naturschönes und Kunstschönes ohne Unterschied in eine und zwar die niedrigste Stufe zusammenwirft. Alles, was „an sich „keinen Geist besitzt und folglich todt sei, wie Alles, was aus „Stein und Metall gemacht sei, ferner Gärten, Paläste der Grofsen, „Landgüter, ja auch der menschliche Körper als solcher — Alles „dies könne kein geistiges Vergnügen erregen und wahre Liebe her„vorrufen". Die höhere Stufe ist dann diejenige, welche das Gebiet der geistigen Thätigkeit umfafst, d. h. „die lebengebende Form als „geistiges Gestaltungsprincip"; die dritte und höchste ist „die Quelle, „aus welcher diese lebendigen Formen entspringen: Gott". In ihm schwindet alle Schönheit der Geister sowohl wie der Dinge unterschiedslos zusammen.

Alles dies erscheint nun, genau betrachtet, wenn nicht als eine Abschwächung der platonischen Ideenlehre, jedenfalls als eine blos äufserliche Aufwärmung derselben. Dennoch ist darin immer die Tendenz zum Immateriellen, Absoluten anzuerkennen. Dafs er überhaupt für Plato in dieser hingebenden Weise sich begeistert, stellt ihn schon hoch über die späteren und zum Theil gleichzeitigen Materialisten. Aber er kommt doch über solche, ohnehin schiefe, Allgemeinheiten nicht weit hinaus; nicht einmal zum negativen Gegensatz gegen das Schöne und Gute. Denn die Möglichkeit, geschweige denn Nothwendigkeit des „Häfslichen", des „Bösen", des „Irrthums" bleibt unerklärt. Er hat auch den Aristoteles studirt und citirt ihn hinsichtlich der Forderung der Einheit des Plans im Kunstwerk, indem er Das, was Aristoteles für die Tragödie aufstellt, auf die Historienmalerei anwendet. So nennt er „die innere „Möglichkeit der Handlung die eigentliche Wahrheit des Historien„gemäldes" und verlangt, dafs nur solche Handlungen dargestellt würden, welche ihrer Natur nach wirklich zusammengehören. Vergangenes und Zukünftiges, d. h. Momente, welche der dargestellten Haupthandlung der Zeit nach vorangehen oder folgen, seien nur als Andeutungen zulässig, weil sonst die Einheit verloren ginge. Alles Dies und Anderes ist ganz verständig, wird aber aus dem allgemeinen Princip der Schönheit in keiner Weise entwickelt, sondern es ist nur ein gewisser kritischer Takt, aus dem Shaftesbury solche gesunden Ansichten schöpft. Wenn er daher, wie oben gezeigt, als Philosoph die Kunstwerke auf die niedrigste Stufe herabsetzt, so beweist er als praktischer Kritiker ein oft bewundernswürdiges Verständnifs für Das, worauf es wirklich in der Kunst ankommt. So tadelt er z. B. die Maler, welche ein „leeres Gepränge mit glänzen-

„den Farben treiben und blos auf Ergötzung der Sinne spekuliren, „während der wahre Zweck der Kunst darin bestehe, Gedanken und „Gesinnungen im Gewande der Anschauung dem Geiste vorzuführen“ u. s. f.

151. Diejenigen, welche die Shaftesbury'schen Gedanken etwas bestimmter, aber auch viel flacher faſsten und nach einer Seite hin zu einigermaaſsen konkreten Konsequenzen führten, waren Hutcheson und Reid, denen sich später noch einige andere Schotten, wie Young, Warton, Blair, Beattie, Oswald, Stewart, Ferguson u. s. f. anschlossen, von denen die letzteren jedoch nur die ethische Seite in Betracht zogen.

β) ***Francis Hutcheson*** ist in Irland am 8. August 1694 geboren, wurde in seinem 26. Jahr Professor in Glasgow und starb im Jahre 1747. Seine hiehergehörigen Hauptwerke sind *Inquiry of the origin of our ideas of beauty and virtue*. Lond. 1720 (deutsch Frankf. a. M. 1762), *Essay on the nature and conduct of passions and affections*. Lond. 1728 (deutsch Leipzig 1765). — Wenn man bei Shaftesbury möglicher Weise sich darüber täuschen könnte, ob wirklich seine Philosophie „Erfahrungswissenschaft“ sei, sofern er Alles auf den Enthusiasmus zurückführt und die Einheit sowohl des Subjekts in sich wie mit der äuſseren Welt als ein geistiges Moment setzt, das er bis auf Gott zurückführt, so tritt bei Hutcheson jener *innere Sinn* oder Instinkt, welcher auch bei Shaftesbury lediglich eine Abstraction der durch die Erfahrung gegebenen Eindrücke der Dinge auf die Wahrnehmung ist, positiv und zwar zunächst und hauptsächlich nach der praktischen Seite als „ethischer Instinkt“ auf, dessen Wesen aus der Beobachtung der menschlichen Natur geschöpft ist. Hutcheson geht nun aber über Shaftesbury darin hinaus, daſs er dieser praktischen Seite des inneren Sinnes eine theoretische als Organ des Aesthetischen im Menschen gegenüberstellt; ja er macht sogar darauf aufmerksam, daſs beide einander widersprechen können, indem „wir einen häſslichen Menschen seiner „moralischen Vortrefflichkeit wegen ebensowenig für schön, als einen „schönen seiner schlimmen Eigenschaften für häſslich halten können“. Dadurch kommen wir nun allerdings einen Schritt über das sokratische Gerede von der völligen Einheit des Schönen und Guten in der „schönen Seele“ hinaus. Weiter unterscheidet er dann zwischen „einfacher“ und „zusammengesetzter Schönheit“, indem er die letztere für eine höhere erklärt: eine harmonische Zusammenstellung von Farben, Tönen u. s. f. sei schöner als eine einfache Farbe, ein einfacher Ton. Im Uebrigen aber fordert er als wesentliches Mo-

ment im Begriff der Schönheit die Beziehung auf den bewufsten Geist, in Form des ästhetischen Instinkts, welcher den Thieren mangele. Zerstreut finden sich ferner bei ihm Andeutungen, dafs er in dem Begriff des Schönen bestimmte Stufen der Entwicklung unterscheidet, z. B. die mathematische der organischen u. s. f. Schönheit gegenüberstellt; er geht auch gleichsam beschreibend in diese Unterschiede ein, aber ohne sie zu begründen. So erklärt er die Ellipse für schöner als den Kreis, die mannigfaltigeren Gestaltungen in der Pflanzen- und Thierwelt für schöner als die einfacheren u. s. f. In ähnlicher Weise spricht er auch über die Töne, deren mathematische Schwingungsverhältnisse er berührt.

Zieht man aus allen diesen Details, welche bei ihm ohne strengere Gliederung, sondern wie sie sich gerade seinem Nachdenken präsentiren, durcheinander laufen, das Gemeinsame heraus, so möchte sich als Basis des Schönheitsbegriffs bei Hutcheson die Einheit in der Mannigfaltigkeit herausstellen, so dafs die Unterschiede durch die verschiedene Stellung dieser beiden Momente bedingt erscheinen. — Nach der subjektiven Seite findet er den Grund des Schönen ebenfalls in der Einheit des Mannigfaltigen, nämlich „in der durch „alle Verschiedenheit der Charaktere, Neigungen u. s. f. hindurch„brechenden Gemeinsamkeit des Gefühls, da die Erfahrung lehre, „dafs gewisse Grundformen des Schönen Allen gefallen, das Gegen„theil derselben aber Alle abstofse. Die Unterschiede im Gefühl „beruhen nur auf den mit demselben vergesellschafteten anderen „Empfindungen, welche der Sphäre des Schönen fremd seien; z. B. „schöngeflekte Pilze, Schlangen, Insekten u. s. f. erregten bei Man„chem Abscheu, weil er damit die Giftigkeit, Gefährlichkeit in Ver„bindung bringe. Umgekehrt mache auch Manches wieder einen „wohlthuenden Eindruck, was an sich nicht schön sei, z. B. eine „Melodie, die an irgend einen freudigen Eindruck erinnere, dessen „Quelle aber anderwärts zu suchen sei u. s. f.“ — Alles dies ist nun so mit einer gewissen wohlwollenden Oberflächlichkeit vorgetragen, welche wohl anregen mag zum Denken, selber aber kein Denken ist. Es fehlt eben jede nähere Begründung und weiterhin die Gliederung des Stoffes.

152. γ) ***Thomas Reid***, der Nachfolger Hutchesons auf dem Glasogower Lehrstuhl, gehört schon ganz dem 18. Jahrhundert an, denn er wurde 1704 geboren und starb 1796. Er schrieb: *Inquiry into the human mind on the principles of common-sense.* Lond. 1769 (Deutsch, Leipzig 1782); *Essays of the intellectual powers of Man,* Edingb. 1785; *On the active powers of Man* und *On the powers of*

the human mind. Letzteres Werk erschien erst nach seinem Tode (1803). Fs ist von ihm nicht viel zu sagen, wenigstens nicht viel Neues. Sein Hauptprincip ist der *common sense,* auf den er alle Wahrheit zurückführt. Dieser common-sense, welcher eine so grofse Rolle in der Geschichte des englischen Geistes spielt, indem er allmälig die Bedeutung des sogenannten „gesunden Menschenverstandes" annimmt, ist im Grunde schon in dem Shaftesbury'schen „inneren Sinn" enthalten; ein Belag dafür, dafs auch der vorgebliche Idealismus des englischen Neuplatonikers sehr nahe mit der blofsen Verständigkeit verwandt ist.

Wir haben hier, ehe wir weiter gehen, eine allgemeine Bemerkung über den *common sense* zu machen, da er — wie bemerkt — nicht nur in der ganzen Entwicklung des englischen Nationalcharakters eine grofse Bedeutung hat, sondern auch der Philosophie der Engländer ein ganz bestimmtes Gepräge aufdrückt. Was zunächst das deutsche Wort „gesunder Menschenverstand" betrifft, das wohl den wesentlichen, wenn nicht den ganzen Inhalt des *common sense* bildet, so mufs es vor allen Dingen auffallen, dafs sich in diesem Ausdruck das Bedürfnifs ausspricht, solchem Verstande nicht nur ausdrücklich das Prädikat des „Menschlichen" beizulegen, sondern ihm auch ein Gesundheitsattest auszustellen. Es scheint also die Befürchtung vorhanden, dafs man in dieser Beziehung vielleicht einige Zweifel haben könnte; man müfste ihm denn die Prätension zutrauen, dafs damit Alles, was nicht innerhalb der engbegrenzten Sphäre fällt, in der er sich bewegt und wohl fühlt, sondern was darüber hinausgeht, als „unmenschlich" und „krank" bezeichnet werden solle. Allein es würde übel um die vernünftige Freiheit des menschlichen Geistes und Herzens stehen, wenn sie für jeden über die Bornirtheit des Verstandes hinausgehenden tieferen Inhalt erst eine Legitimation seitens des „gesunden Menschenverstandes" bedürfte. Alles Tiefste und Höchste, was die menschliche Brust bewegt und den menschlichen Kopf erfüllt hat, würde sich dann nothwendiger Weise das Brandmal des Wahn- und Unsinns aufdrücken lassen müssen. Schwerlich kann man — um nur ein Beispiel anzuführen — behaupten, dafs Christus solchen „gesunden Menschenverstand" bewiesen, als er für seine weltbefreiende Idee sich an's Kreuz schlagen liefs; Alles, was erhabene Liebe, hochherziger Enthusiasmus heifst: kurz das Edelste und Beste, was das menschliche Leben bietet, würde dem „nüchternen" Verstande — auch dies ist ein beliebtes Beiwort, als ob alle andere Thätigkeiten des Geistes und der Seele aus blofser Trunkenheit entspringen —

zum Opfer fallen müssen. Der englische Ausdruck ist etwas milder: *common sense* ist der „gemeine Sinn". Hierin liegt einerseits allerdings das Gefühl des Gemeinschaftlichen, Allgemeinen: es ist eben der *allgemeine* Sinn, der Jedem, möge er an Geist hoch oder niedrig stehen, zukommt. Andrerseits aber und aus demselben Grunde gewinnt das Wort auch den Nebensinn des Gewöhnlichen, Trivialen, *Gemeinen*. Die Engländer nun, als die Verehrer des gesunden Menschenverstandes *par excellence* berühmt, halten von diesem ihrem Standpunkt, den sie gewissermaafsen mit den Franzosen, als den Verehrern der sogenannten *sciences exactes*, theilen, uns Deutsche wegen unsrer gröfseren Tiefe einfach für nebulose Schwärmer, für abstrakte Idealisten und Phantasten, dabei aber auch merkwürdigerweise wieder für schwerfällige Pedanten, kurz für eine geistig ungesunde Nation. Daher denn auch wohl die Reservation der Gesundheit in dem deutschen Ausdruck.

Näher, d. h. im specifisch nationalen Sinne gefafst, bildet der *common sense* nun den unverrückbaren Mittelpunkt alles echt-englischen Anschauens und Handelns; und zwar in dem Grade, dafs er im Laufe der Zeit die Sphäre, welche er als Centrum beherrscht, dermaafsen schematisirt hat, dafs selbst seine positiven Seiten zu durchaus konventionellen und starren Formen verknöchert sind. Im praktischen Leben, namentlich in der Politik, Nationalökonomie u. s. f. hat nun der *common sense* seine wohlberechtigte Stelle und Bedeutung, nämlich die wirksamsten Mittel zur möglichst schnellen und vollen Erreichung der Volks- und Staatswohlfahrt zu finden. Allein durch die Verknöcherung des an sich ganz verständigen Princips wird auch hier das Gute sofort in sein schlimmstes Gegentheil verkehrt. So haben die Engländer eine vortreffliche Verfassung, eine freisinnige Gesetzgebung u. s. f.; dabei aber das abscheulichste Bestechungssystem bei den Wahlen, das umständlichste und kostspieligste, rein in Formen vertrocknete Gerichtsverfahren u. s. f. Und zwar sind dies Dinge, die durch die Gewohnheit dem *common sense* ganz geläufig geworden sind, so dafs in fast selbstverständiger Weise z. B. von den „enormen Kosten" gesprochen wird, die eine Parlamentswahl oder ein Prozefs verursachen. Dafs dieser „Kosten" wegen die Volksvertretung, d. h. die Volksfreiheit, ebenso wie die Gerechtigkeit ausschliefslich an Reichthum und Macht gebunden, also monopolisirt sind, so dafs das Princip der Verfassung selbst als freisinniges geradezu aufgehoben erscheint, darüber macht sich der *common sense* blos aus dem Grunde keine Sorge, weil die Quelle davon nicht in der Willkür eines Einzelnen, eines Despoten, sondern

in dem abstrakten Allgemein-Willen liegt. Das Resultat wäre freilich ganz dasselbe.

Nun aber tritt zuweilen der merkwürdige Fall ein, daſs sich dieser abstrakten Starrkeit des *common sense* gegenüber in irgend einem englischen Individuum das ursprüngliche Gesetz der in das Menschenherz und das Menschenhirn gepflanzten göttlichen Vernunft geltend macht; damit aber verläſst solches Individuum jenes Centrum der bornirten nationalen Verständigkeit und erscheint der letzteren so als „excentrik man", d. h. als Jemand, der halb und halb für das Tollhaus reif ist und nur deshalb nicht eingesperrt wird, weil sich derartige Excentricitäten ungestraft meist nur reiche Lords oder berühmte Schriftsteller hingeben dürfen. Daſs sich Güte des Herzens, wahrhafter Adel der Gesinnung, Achtung allgemein-menschlichen Rechts unter den Engländern grade bei solchen *excentrischen* Leuten findet, kann dann nicht weiter auffallen[1]). Was ihre Philo-

[1]) Eines der frappantesten und zugleich rührendsten Beispiele solcher Excentricität war das Auftreten des bekannten Schrifstellers Charles Dickens; rührend (für uns Deutsche wenigstens), weil wir sehen, wie dieser Mann, voll tiefer Innigkeit des Gefühls und glühender Begeisterung für alles Wahre, Schöne und Gute, seine Feder von bitterster Satyre und schneidendem Hohn über alle mit dem *common sense* zusammenhängenden Institutionen und Charaktertypen Englands übersprudeln läſst. Man lese z. B. seinen Roman „*Jarndyce*", der durch 10 Bände hindurch nichts als eine blutige Verhöhnung des berüchtigten, aber mächtigen „Kanzleigerichts" ist; man werfe einen Blick in seine reizende Erzählung „Harte Zeiten": — doch hier finden sich Stellen, die besser, als wir es vermöchten, die Gesinnung und die Thaten der Männer des *common sense* zeichnen. Wenn er erwähnt, daſs nach der Ansicht eines englischen *commonsensers* „der barmherzige Samariter ein schlechter Nationalökonom gewesen", so ist dies noch sehr milde; aber man höre Folgendes, was er über einen übrigens ehrlichen und wohlmeinenden Vertreter des *common sense*, den Mann der „Thatsachen" sagt, der einsieht, daſs er mit seiner gesunden Menschenverstands-Erziehung seine Tochter unglücklich gemacht hat (Thl. III, S. 88. deutsch bei J. J. Weber): „Während er mit „seiner winzigen Zöllnersonde unergründliche Tiefen probirt hatte und mit seinem verrosteten Zirkel über das Weltall gestolpert war, hatte er Groſses zu thun vermeint. „So weit ihn das kurze Spannseil des gesunden Menschenverstandes an seinen Füſsen „hatte laufen lassen, war er herumgelaufen und hatte die Blüthe des menschlichen „Daseins mit gröſserer Ehrlichkeit vernichtet, als viele der blökenden Personen, die er „zu seinen täglichen Genossen zählte"; und an einer andern Stelle (S. 81), wo er den völlig gemüthlosen Verstandesmenschen reden läſst: „Wenn mir Jemand von Gemüth „und Phantasie spricht, so weiſs ich genau, was er meint: er meint Schildkrötensuppe „und Wildprett mit einem goldenen Löffel und will in einer Kutsche mit Sechsen fahren. Das will Eure Tochter u. s. f.", und noch an einer dritten Stelle: „Es war ein „Grundprincip dieser Philosophie, daſs Alles zu bezahlen war.. Jeder Zoll des menschlichen Daseins von der Wiege bis zum Grabe sollte ein reines Handelsgeschäft sein, „und wenn wir auf diese Weise nicht in den Himmel kämen, so wäre es eben kein Ort „für die Nationalökonomie, und wir hätten nichts dort zu suchen".

So schildert ein Engländer, freilich ein *excentrischer*, den englischen *common sense* und dessen Vertreter, und nun sage Einer noch, daſs aus Hegel nationale Antipathie spreche, wenn er (Geschichte der Philosophie III, S. 254) von ihnen bei Gelegenheit Baco's, des Begründers ihrer gepriesenen Erfahrungsphilosophie, bemerkt: „Die Engländer scheinen in Europa das Volk auszumachen, welches, auf den Verstand der Wirklichkeit beschränkt, wie der Stand der Krämer und Handwerker im Staate, immer in „die Materie versenkt zu leben und Wirklichkeit, nicht Vernunft, zum Gegenstande zu „haben bestimmt ist."

sophie betrifft, so möchte gerade in dieser Erhebung des common sense auf den Richterstuhl des vernünftigen Denkens der Grund auch ihrer Verknöcherung, ihrer abstrakten Einseitigkeit sowohl wie ihres rohen Materialismus zu suchen sein.

Um zu Reid zurückzukehren, so geht er nun davon aus, dafs es in dem *common sense* „gewisse unerweisliche Grundwahrheiten „giebt, welche weder seitens der Wissenschaft einer Stütze bedürf„ten, noch der Kritik sich zu unterwerfen hätten. Die Philosophie „habe nur die Aufgabe, diese Wahrheiten zu entwickeln und dar„zustellen, nicht aber sie zu begründen; denn sie selber gründe sich „auf sie". — Auf Grund dieses Princips folgert er in Betreff des „*Schönen* einfach „die Thatsache, dafs, weil wir von den Objekten „Eindrücke des Schönen empfangen, dieses auch objektive Wahrheit „in den Dingen haben müsse". Damit ist freilich jeder Sinnentäuschung Thor und Thür geöffnet. Sind also z. B. unsere Gehörnerven durch irgend eine andere Ursache in einer Weise afficirt, die sonst durch Tonschwingungen bedingt ist, so folgt, dafs die Objekte wirklich schwingen u. s. f. Eine Bestimmung, die auf so schwachen Füfsen ruht, kann nicht anders als zu inneren Widersprüchen führen. Wo Reid daher weiter auf den konkreten Inhalt des Schönen kommt, geräth er durch fortwährende Vermischung der Begriffe von *Gut*, *Schön*, *Nützlich*, *Wahr* u. s. f. in die plattesten Schiefheiten. Er sucht sich schliefslich dadurch zu retten, dafs er die Quelle von allem Diesen in den Geist verlegt, von welchem die Dinge einen blofsen Wiederschein des Schönen erhalten, so dafs sie dasselbe nur andeuten. — Damit aber giebt er sein eigentliches Princip der objektiven Wahrheit des Warhnehmungsinhalts gänzlich auf: in solcher Weise verrennt sich der enthusiastische Anlauf, den Shaftesbury nahm, in den Sand, worin denn schliefslich die Philosophie der Schotten, trotz allen heftigen Opponirens gegen den materialistischen Skepticismus Locke's auch gründlich stecken geblieben ist.

b. Home, Burke, Hogarth.

153. Wie Shaftesbury sich auf Cudworth, so stützt sich Home auf Locke, welcher seinerseits, wie die ganze engliche Philosophie, in Baco wurzelt. Das Locke'sche Princip, dafs „alle „Wahrheit nur aus der Erfahrung zu schöpfen" sei, hat eine gewisse relative Berechtigung gegenüber der von Spinoza und Malebranche behaupteten Alleingültigkeit der in sich unterschiedslosen Substanz, worin alles Einzelne und Besondere verschwindet. Andrerseits aber ist der darin liegende *common sense* nicht der allgemeine, sondern

in Wahrheit der allergemeinste Standpunkt des Bewufstseins[1]). In jenem Satze liegt nun Zweierlei; einmal: dafs das Erkennen durchaus auf die sinnliche Wahrnehmung zurückzuführen sei, und zweitens: dafs hinsichtlich der Methode das Erkennen auf eine Analysis der Erscheinungen behufs Abstraction des etwa darin liegenden Allgemeinen basirt werde. Der Inhalt solchen abstrahirenden Denkens bleibt daher nothwendiger Weise nicht nur abstrakt, sondern auch subjektiv. Die so gewonnenen Ideen sind lediglich Produkte unsers Denkens und haben an sich keinen objektiven Werth. Hier sieht man nun deutlich die Verwandtschaft mit dem Materialismus der scholastischen Nominalisten, welche den allgemeinen Begriffen nur die Bedeutung von „Namen" zuerkannten. So ist das „Thier" nicht vorhanden, sondern bezeichnet nur den Namen einer Abstraction von Hund, Pferd, Auster, Schlange u. s. f.; davon, dafs das Individuum die konkrete Realisation des Begriffs, d. h. die Einheit des Allgemeinen und Besonderen sei, hatte man weder im Mittelalter noch im 18. Jahrhundert eine Vorstellung.

Auf das Gebiet des Schönen angewandt, gewinnt dieser abstrakte Subjektivismus der materialistischen Anschauung noch eine schärfere Bedeutung, sofern hier nun alles Aesthetische in die Empfindung verlegt wird. Um die Schönheit der Gegenstände, d. h. worin sie bestehe, zu prüfen, müsse man die Natur der Empfindung untersuchen. Dieser Fundamentalsatz Home's zeigt wieder recht deutlich, wie solch' einseitiges Verstandesprincip, sobald es auf ein bestimmtes Gebiet angewandt wird, sofort in sein Gegentheil umschlägt. Die „Erfahrung", heifst es, sei die Quelle aller Wahrheit; aber es zeigt sich sogleich, dafs die Erfahrung, d. h. die Erkenntnifs der Objekte, selber ihre Quelle nicht in diesen hat, sondern vielmehr umgekehrt im Subjekt, im Erfahrenden: so wird das philosophirende Subjekt, um von sich, von seinem als „blos" subjektiv vorausgesetzten Denken, loszukommen, gerade dadurch schliefslich in den allerbornirtesten Subjektivismus zurückgeschleudert; und der Empirismus, der sich so viel auf seine Objektivität einbildet, in den allereinseitigsten Individualismus hineingetrieben.

154. *α) Henry, Lord Kaimes (Home*[2]*)* zu Kaimes, in Berwickshire i. J. 1696 geboren, wurde zuerst Advokat in Edinburg, später als Lord Kaimes einer der Oberrichter von Schottland und starb am 27. December 1782. Sein Hauptwerk für die Aesthetik

[1]) Siehe oben No. 147. — [2]) Nicht zu verwechseln mit seinem geistesverwandten Zeitgenossen David Hume, der den Subjektivismus Locke's bis zum Skepticismus ausbildete, sich aber mit ästhetischen Fragen nicht befafste.

sind die *Elements of criticism.* Edinburg 1762—66, (deutsch von Meinhardt 1765, in dritter Auflage von Schatz, Leipzig 1790, 3 Bde); aufserdem sind noch zu nennen seine *Essays on the principles of morality and natural religion.* Man kann Home, um von vorn herein ein allgemeines Urtheil über seine ästhetischen Leistungen auszusprechen, das Anerkenntnifs nicht versagen, dafs er in der neueren Philosophie der Erste gewesen, welcher sich nicht darauf beschränkt hat, ein allgemeines Princip aufzustellen und von diesem aus über einige ästhetischen Grundbegriffe zu räsonniren, sondern sich mit dem konkreten Inhalt des Gebiets näher beschäftigte. Nach dieser Seite hin liegt auch viel mehr seine eigentliche Bedeutung für die Aesthetik als nach der Seite des Princips hin, das nur zu oft mit jenen praktischen Erörterungen in Konflikt geräth und von ihnen in Widersprüche verwickelt wird.

1. Das allgemeine Princip ist schon oben erwähnt: es ist eben die „Erfahrung" oder, wie Home es ausdrückt, „die Thatsache, dafs „wir von Nichts eine Vorstellung gewinnen können, was nicht und „sofern es nicht einen Eindruck auf die Sinne gemacht hat". Von „eingebornen Ideen", worin die Cartesianer die Vorstellung des Allgemeinen finden wollten, ist also in keiner Weise die Rede, sondern wir sind zunächst und ausschliefslich auf die „Sinne" verwiesen. Hier ist also der Anfang. Das Weitere hinsichtlich der Verschiedenheit des Erfahrungsinhalts ergiebt sich nun einfach aus dem Unterschiede der Sinne. Er unterscheidet „zwei Arten, die oberen: „das Gesicht und das Gehör, und die unteren: Geruch, Geschmack, „Tastsinn. Der Sitz der Empfindung selbst ist aber die Seele; bei „den oberen Sinnen fühlen wir dies unmittelbar, und deshalb sind „sie vorzugsweise seelischer Natur, bei den niederen dagegen scheint „uns irrthümlich" (also der Wahrheit wiedersprechend!) „der Sitz „der Empfindung im Organ selbst zu liegen". — Es ist merkwürdig, dafs solche, die Erfahrung selber als Irrthum hinstellenden Beobachtungen die Erfahrungsphilosophen niemals stutzig machen. Womit, d. h. auf Grund welcher Erfahrung will Home denn beweisen, dafs wir den Geruch nicht in der Nase, sondern in der „Seele" empfinden, und wie erklärt er es, dafs ein alter Invalide an seinem auf dem Schlachtfelde gelassenen Arm zuweilen Fingerschmerzen empfindet?

Doch weiter: „Die oberen Sinne bilden, gleichsam als Mittelstufe „zwischen der Region der niederen materiellen Empfindung und der „Region des verständigen Denkens, das Gebiet der ästhetischen „Eindrücke, und um diese hervorzurufen, sind die schönen „Künste *erfunden* worden. Um die richtigen Principien der schö-

„nen Künste zu entdecken, mufs also die Natur der beiden höheren „Sinne untersucht werden. Sehen wir nun zu, was diese Natur „ganz allgemein kennzeichnet, so ist es eine Eigenschaft, oder viel„mehr ein Gegensatz von Eigenschaften, welche allen Sinnen, auch „den niederen, gemeinsam ist, nämlich die Fähigkeit, *angenehm* und „*unangenehm* zu empfinden. Je nachdem nun die Gegenstände aufser „uns solche Eindrücke hervorbringen, nennen wir sie (im Bereich „der höheren Sinne) *schön* und *häfslich*. Die Empfindungen des „Angenehmen und Unangenehmen sind aber, weil die Seele Bewe„gung, oder Das, was wir *Leidenschaft* nennen, enthält, verschiedener „Grade fähig; doch mufs man diesen Ausdruck nur auf die Empfin„gen des Auges und Ohrs anwenden." Er unterscheidet dann zwischen blofser „Gemüthsbewegung" und „Leidenschaft", indem letztere „mit einem *Verlangen* verbunden sei, jene nicht. Z. B. eine „Menge schöner Gesichter in einer grofsen Gesellschaft, eine schöne „Gegend oder ein prachtvolles Gebäude" bringen Bewegungen hervor, die „selten mit Verlangen sich verbinden", wogegen „solche Ein„drücke, die von menschlichen Handlungen oder Eigenschaften her„vorgerufen werden, meistens auch ein Verlangen, d. h. eine Lei„denschaft erregen". — „Wenn solche Leidenschaft sich auf Allge„meines richtet, z. B. guter Name, Ehre, Vermögen u. s. f., so nennt „man sie *Trieb*, wenn auf Einzelnes, z. B. auf einen Menschen, „einen Garten, ein Haus u. s. f., so heifst sie *Affekt*. Die Affekte „sind theils *instinktiv*, wenn ohne Ueberlegung" (ohne Reflexion auf einen Endzweck), „theils *deliberativ*, wenn mit einer solchen". —

In solchen rein verständigen, zum gröfsten Theil blos in die Form von Definitionen gefafsten Reflexionen bewegt sich nun die ganze Theorie der Empfindungen bei Home. Er schliefst dann diese allgemeine Erörterung mit der Erinnerung, dafs „die Ursache von „allen Empfindungen zwar in den Dingen selbst liege, dafs wir aber „aus der Natur der Empfindungen keinen Rückschlufs auf die Natur „der Eigenschaften der Dinge machen dürften. Wenn uns ein Baum „durch seine Form und Farbe angenehme Empfindungen errege, so „seien es nicht diese Eigenschaften, sondern der Baum selbst, wel„cher die Ursache davon sei" (als ob der Baum aufserhalb seiner Eigenschaften für unsere Sinne noch eine Existenz hätte!) Dergleichen Platitüden — die übrigens der Erfahrungstheorie schnurstracks entgegenlaufen, da von diesem Standpunkt aus mit viel gröfserem Anschein von Recht behauptet werden könnte, dafs man gar nicht den Baum, sondern nur seine Form, Farbe u. s. f., d. h. seine Eigenschaften, sehe — laufen bei Home vielfach mitunter.

155. 2. Weiter geht er dann auf den Inhalt derjenigen Empfindungen über, welche durch die Eigenschaft der Schönheit hervorgerufen werden, indem er eine Art von „Theorie des Geschmacks" aufstellt. Ueber den „Geschmack" und seine principielle Begründung läfst er sich weitläufig aus; namentlich „für den *Kunstrichter* „sei es sehr wichtig, genau zu wissen, welche Gegenstände *niedrig* „oder *erhaben, schicklich* oder *unschicklich, männlich* oder *verächtlich* „und *kindisch* sind". Man sieht aus diesen, theils dem ethischen, theils dem konventionell-socialen Gebiet angehörenden Prädikaten dafs er nicht nur von dem *Aesthetischen* im specifischen Sinne eine sehr vage Vorstellung hat, sondern auch die Ausbildung des Gefühls dafür stets mit einer moralischen Tendenz verknüpft. Daher sagt er auch: „Ein richtiger Geschmack in Demjenigen, was in Schriften „oder Gemälden, in der Architektur oder im Gartenbau schön, richtig „und zierlich ist, was wirklich verschönert, ist eine vortreffliche Vor„bereitung, um unterscheiden zu lernen, was in Charakteren „und Handlungen schön, angemessen und grofsmüthig ist... „Einem Menschen, der sich diesen feinen und vollkommenen Ge„schmack erworben, mufs jede Handlung, die unrecht und un„schicklich ist, äufserst unangenehm sein". — *Unrecht* und daher auch *unangenehm* ist uns nun freilich Vieles, was mit dem Aesthetischen in gar keiner Beziehung steht. Wenn Barbier oder Stiefelputzer mich im Stich lassen, so dafs ich deshalb ein wichtiges Geschäft versäume, so ist dies weder von ihnen recht, noch für mich angenehm, aber solche „Handlung" gehört gar nicht dem Gebiet des Geschmacks an, sondern ist nach dieser Seite ganz indifferent.[1]) —

Obschon Home nun die Erregung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen durch bestimmte Eigenschaften der Dinge eigentlich läugnet, so läfst er doch — wie alle Empiriker dies thun — mit sich handeln. „Durch die Analyse", meint er nämlich, „kön„nen die einzelnen Eigenschaften, deren Summe zunächst den Ein„druck hervorbringen, getrennt und dann einestheils diese einzelnen „Eigenschaften für sich, theils in ihrer Beziehung auf einander unter„sucht werden". Wie dergleichen durch Analyse möglich sei, da sich die einzelne Eigenschaft ja seiner Ansicht nach der Erfahrung entzieht, darüber macht er sich weiter keinen Kummer, sondern „man betrachtet sie eben abgesondert von einander". „Eine Eigen„schaft nun, welche einzelnen Gegenständen zukommt, ist die Schön-

[1]) Es ist zu verwundern, wie Zimmermann, der jene Platitude auch citirt, darin das unverkennbare „Vorbild" für Herder's ästhetische Ansichten, ja für die Schiller'schen „Erziehungsbriefe" sehen kann.

„heit, als Ursache der angenehmen Empfindungen der beiden höheren „Sinne". Hier fällt er nun ganz aus dem logischen Zusammenhange. Denn nach seiner früheren Erklärung, wo er von den Eigenschaften eines Baums spricht, die einen angenehmen Eindruck hervorbringen, z. B. die „weite Ausbreitung seiner Zweige", seine „Form", seine „Farbe", ja sogar sein „Schatten", müſste man eigentlich erwarten, daſs er die Schönheit nicht als eine Eigenschaft des Gegenstandes (hier des Baums), sondern als eine Eigenschaft von dessen Eigenschaften definiren würde. Denn einmal besteht der Baum mit allen jenen Eigenschaften, Farbe, Form u. s. f. weiter, auch ohne Schönheit, andererseits ist die Schönheit keine Eigenschaft für sich, und neben den andern, sondern knüpft sich an eine oder mehrere der substanziellen Eigenschaften als besondere Modalität an. — Mit solchen Sünden gegen die Logik nimmt es der gesunde Menschenverstand indeſs niemals allzu genau.

156. 3. Was nun den Begriff der „Schönheit" hinsichtlich der Begrenzung des Gebiets überhaupt betrifft, so haben wir gesehen, daſs Home denselben anfangs viel zu weit faſst. Im Verfolg aber faſst er ihn wieder zu enge, indem er ihn nur auf das Auge beschränkt wissen will, das Ohr dagegen, das er früher mit dem Auge zu den höheren Sinne zählte, welche allein mit schönen Eindrücken zu thun hätten, mit den niederen Sinnen zusammenwerfend, davon ausschlieſst. Im Anfang seines Werkes braucht er so den Ausdruck, daſs „die schönen Künste für die feineren (geistigen) Er„götzungen des Auges und Ohres erfunden" wären, während er später ausdrücklich erklärt, daſs „Gegenstände anderer Sinne, wie „z. B. die Töne musikalischer Instrumente, die glatten Oberflächen „der Körper u. s. f. wohl angenehm sein können, aber diejenige „angenehme Empfindung, welche aus der *Schönheit* entspringt, komme „nur Gegenständen des Gesichts zu"[1]). Abgesehen von dem darin sich offenbarenden Widerspruch liegt auch darin die weitere Inkonsequenz, daſs das Angenehme der Sinne ein verschiedenes sein soll, nämlich eins, welches durch Schönheit (für das Auge) hervorgebracht werde, ein anderes, welches nicht näher erklärt wird. — Zunächst also steht fest, daſs nur das Auge Schönheit zu empfinden fähig sein soll. Indem er dies durch Aufzählung von sichtbaren Eigenschaften, an denen sich Schönheit wahrnehmen lasse, wie Farbe, Form, Gröſse, Bewegung (z. B. beim Baum) weiter aus-

---

[1]) Vergl. *Elements of criticism*, in der Meinhardt'schen Uebersetzung III. Ausgabe. S. 7 ff. mit 266 ff.

führt, bemerkt er, dafs man den Ausdruck „Schönheit“ dann auch auf andere Gebiete „übertrage“, um etwas auszudrücken, das hier „besonders angenehm“ sei. So spreche man von „schönen Tönen“, „schönen Gedanken“, „schönen Theoremen“ (!). Die „Bewegungen“ aber, welche in der Seele durch die Schönheit hervorgerufen werden, seien alle „sanft und munter“.

4. Er unterscheidet dann weiter in der (sichtbaren) Schönheit ein doppeltes Moment oder, wie er sich ausdrückt „zwei Gattun-„gen“, von denen er die eine als „eigene Schönheit“ bezeichnet. Dies ist, wenn man als zweite Gattung die Schönheit von Verhältnissen annimmt, eine richtige Bemerkung, die aber bei ihrer weiteren Erörterung sogleich wieder verfälscht wird. Statt nämlich das Wesen dieses Unterschiedes in dem Gegensatz des Einfachen und Mannigfaltigen zu erkennen, setzt er die „eigene Schönheit“ in das unmittelbar Sinnfällige, rechnet also, wie die gewählten Beispiele von der Schönheit einer „schattigen Eiche“ und eines „fliefsenden Baches“ beweisen, auch das Zusammengesetzte, also die Schönheit der Verhältnisse dazu, während er als zweite Gattung diejenige Schönheit bezeichnet, welche „Betrachtung und Nachdenken erfordert“. Das hinzugefügte Beispiel von der „künstlichen Maschine“, deren Schönheit man nicht eher entdecke, als bis man „ihren Gebrauch und „ihre Bestimmung“ erkannt habe, zeigt abermals eine entschiedene Unklarheit über das eigentliche Wesen des Schönen, das er so bald mit dem Sittlichen und Ziemlichen, bald mit dem Zweckmäfsigen und praktisch Gesetzmäfsigen verwechselt. In letzter Beziehung kann übrigens über seine Ansicht kein Zweifel sein, da er die zweite Gattung der Schönheit, obschon er sie als „Beziehungsschönheit“ bezeichnet, ausdrücklich darin setzt, dafs sie den Dingen insofern zukommen, als diese „als Mittel zu einem guten Zweck oder Vor-„satz betrachtet werden“, ja zum Ueberflufs noch hinzusetzt, dafs „ein Gegenstand, dem eigene Schönheit mangelt, durch seine Nutz-„barkeit schön werde; z. B. ein alter gothischer Thurm, welcher, „obschon keine Schönheit an sich besitzend (?), uns schön scheine, „wenn man ihn als eine Schutzwehr wider den Feind betrachte ... „und aus demselben Grunde sei auch ein Fruchtbaum, selbst bei „mangelnder Schönheit der Gestalt, schön, sobald man wisse, dafs „er gute Früchte trägt“. —

157. Diese gänzlich seichte und verkehrte Auffassung des „Schönen“ wird nun von Home in weitläufigster Weise auf alle möglichen Gebiete angewandt und natürlich überall zu den widersinnigsten Konsequenzen getrieben; doch ist es wenig erquicklich,

ihm dahin zu folgen. Nur eine besondere Bestimmung des Schönheitsbegriffs wollen wir hier noch erwähnen, nämlich den Gegensatz zwischen den Begriffen des *Erhabnen* und des *Lächerlichen*, obgleich wir kaum erwarten dürfen, dafs er dieselben ihrem inneren Wesen nach begreift. In der That leitet er die Bestimmung des Begriffs der Erhabenheit durch die ganz äufserliche Beobachtung ein, dafs „ein grofser oder hoher Gegenstand" — die Gröfse und „Höhe setzt er mithin als Momente voraus — den Beschauer nöthige, „sich auf die Zehen zu stellen"; auch werde „die Brust dadurch erweitert: — dies seien die Bewegungen, welche das Erhabene bewirken. Die Gröfse indefs mache nicht allein die Wirkung des Erhabenen, z. B. ein Haufen Schutt, der klein keinen „Eindruck mache, wirke bedeutend, wenn er grofs genug sei, aber „noch nicht erhaben: hiezu gehöre Regelmäfsigkeit, Proportion und „Farbe. Je mehr er von diesen Eigenschaften besitze, desto erhabener wirke er". Hier macht er die sehr richtige Bemerkung, dafs ein regelmäfsig aufgestelltes Regiment Soldaten einen gröfsern Eindruck mache, als der vielleicht zehnmal so grofse, aber ungeordnete Haufe, der es umgiebt. Hinsichtlich der psychologischen Wirkung unterscheidet er nun das *Erhabene* vom *Schönen* (welche er als besondere Arten des *Angenehmen* definirt) dahin, dafs jenes eine „mehr ernsthafte als fröhliche Ergötzung" verursache, das Angenehme des Schönen dagegen nur den Charakter der „Süfsigkeit „und Fröhlichkeit" zeige. Ferner bemerkt er — obschon einigermafsen in Widerspruch mit sich selbst — dafs die Eigenschaften der Ordnung, Proportion und Farbe, welche auch dem Schönen zukommen, für dieses wesentlicher seien als für das Erhabene, „weil „beim Grofsen die Theile nicht so scharf in die Vorstellung kommen „wie beim Kleinen".

Das Nachdenken über das Erhabene führt endlich Home dahin, in Betracht zu ziehen, ob die Schönheit sich wirklich nur an die Eindrücke des Auges knüpfe. Er sagt nämlich: „Seiner eigentlichen Bedeutung nach beschränkt sich die Schönheit allerdings „zwar auf sichtbare Dinge; allein es giebt eine Art von Bewegungen, „die nicht durch sichtbare Gegenstände, sondern durch moralische „und intellektuelle Ursachen hervorgerufen werden, dennoch aber „mit den Bewegungen, die durch sichtbare Dinge bewirkt werden, „grofse Verwandtschaft zeigen. Dieser Verwandtschaft der „Wirkungen halber könne man daher auch solche (nicht sichtbaren) Gegenstände schön oder erhaben nennen; und in diesem „Sinne nenne man jeden Eindruck, der die Seele erhebt, „erhaben".

Der Art sei „das Erhabene in der Poesie“, wobei er dann richtig die Kraft mit der Gröfse, als Ursachen erhabner Eindrücke, in Vergleich stellt, ohne es indefs zu einer bewufsten Gliederung des Begriffs zu bringen.

Weiter kommt er dann auf anderweitige Eindrücke und deren Wirkungsweisen, z. B. den *Kontrast*, das *Plötzliche*, das *Neue*, das *Mannigfaltige* u. s. f. und dabei auch auf das *Lächerliche*. Zur Erklärung desselben beruft er sich auf das Gefühl. „Wie dieses „für das Schöne das einzige Kriterium bilde, nämlich dafs es an„genehm (süfs und munter) wirke, so sei für das Lächerliche das „einzige Kriterium die *Neigung zu lachen*.“ Dies ist nur eine Tautologie, denn das Lächerliche definiren heifst ja eben den Grund des Lachens, soweit derselbe dem Objekt angehört, angeben. Mit demselben Recht könnte er auch umgekehrt das Lachen aus dem Lächerlichen erklären. Näher aber unterscheidet er dann das Lächerliche vom „*Belachenswerthen*“, indem bei letzterem zu dem „blos „Lustigen“, das einen „gewissen Kitzel“ hervorruft, noch das Moment des „Verächtlichen“ hinzutrete, welches das Lachen zugleich zu einer Verhöhnung mache[1]). — Man sieht, dafs der alte Materialist sich redlich mit den differenten Momenten des Begriffs abmüht, und wenn er trotzdem zur eigentlichen organischen Gliederung desselben nicht durchdringt, so ist dies nicht etwa seinem einseitigen Princip zuzuschreiben — denn aus diesem wäre er überhaupt nicht zu so relativ feinen Unterscheidungen gekommen — sondern dem Umstande allein, dafs er, statt von einem richtigen Princip auszugehen, überhaupt nur einer gewissen Praxis der Beobachtung folgt und sich im Uebrigen auf seinen gesunden Menschenverstand verläfst. Und wenn, was nicht zu leugnen ist, seine Erklärungen einerseits der objektiven ästhetischen Eigenschaften, andrerseits der subjektiven Wirkungen derselben fast durchgängig logische Cirkel bilden, so dafs er die ersteren durch die zweiten und umgekehrt definirt, so liegt die Ursache eben in dem Grundirrthun der Methode selbst, d. h. in dem inneren Widerspruch, womit der Empirismus, wie oben gezeigt wurde, behaftet ist: der Empirismus — möge er nun vom Subjekt oder vom Objekt ausgehn — ist eben seiner Natur nach selber ein logischer Cirkel.

158. Je weiter sich daher Home von seinem Princip entfernt,

---

[1]) Aehnliche Definitionen haben wir schon bei den alten Eklektikern und Rhetoren, namentlich Cicero und Quinctilian, gefunden (Vergl. oben S. 216 und 221), so dafs die Vermuthung nahe liegt, Home habe aus den Schriften dieser verwandten Geister geschöpft.

um sich nur dem Takt seiner Beobachtungsgabe und dem Instinkt seines gesunden Menschenverstandes zu überlassen — dies aber thut er um so entschiedener, je konkreter die Fragen werden, die er sich stellt — desto verständiger klingen seine Bemerkungen; und zwar in dem doppelten Sinne der Verständigkeit, daſs sie sowohl praktisch an Werth gewinnen als auch theoretisch an Einseitigkeit. Namentlich gilt dies von seinen Aeuſserungen über die *Tragödie* und das *Drama* überhaupt. Wie bei den Franzosen bildet auch bei ihm in dieser Hinsicht die aristotelische Theorie das Thema einer verständigen Kritik. Die Forderungen der *Einheit der Handlung* u. s. f. werden ganz schematisch aufgestellt; hinsichtlich des künstlerischen Zwecks aber trennt er die aristotelischen Objekte der Katharsis, *Furcht* und *Mitleid*, um darauf eine doppelte Art der Tragödie zu begründen, welche er als die „moralische“ und die „pathetische“ bezeichnet. Letztere habe es nur mit Erregung des Mitleids zu thun, während erstere auſserdem Furcht und Schrecken errege, also einen sittlichen Zweck mit dem blos ästhetischen verbinde. Er wirft, stolz auf diese Erfindung, dem Aristoteles vor, daſs er den Begriff der Tragödie zu enge fasse, indem er diese beiden Arten nicht von einander scheide, und setzt hinzu, daſs, weil die pathetische Art des Dramas nicht Furcht und Schrecken erregen dürfe, der Ausgang kein unglücklicher sein müsse. Es ist dies die Grundidee von Dem, was man später „ernstes Drama“ oder „heroisches Schauspiel“ nannte. Ganz richtig übrigens bemerkt er, daſs der Unterschied zwischen beiden Arten nicht blos dem Zufall anheimzugeben sei, so daſs das pathetische Drama dadurch zu einem moralischen werde, daſs der Ausgang kein nothwendig unglücklicher, sondern nur durch einen Zufall herbeigeführt werde, wie z. B. in Shakespeares „Romeo und Julie“, wo es sich nur um eine Zeitfrage handele, sofern, falls Julie nicht ein paar Minuten zu spät erwacht wäre, Romeo und in Folge dessen auch Julie sich nicht den Tod gegeben hätten. Eine weitere Abweichung von Aristoteles besteht darin, daſs er, die feine Charakterbestimmung des tragischen Helden[1]), welche der Letztere giebt, verflachend, den Satz aufstellt, daſs zwar in der moralischen Tragödie nur „unvollkommene“ Charaktere vorkommen dürften, in der pathetischen dagegen auch „vollkommene“. Hier haben wir nun die negative Seite jener Verständigkeit, nämlich die Bornirtheit des Verstandes, welcher in die eigentliche Tiefe des Begriffs nicht einzudringen vermag. Schon bei der

---

[1]) Vergl. S. 164 ff.

Anführung der Wirkungsmomente von „Furcht“ und „Mitleid“ zeigte sich diese beschränkte Verständigkeit, da er von Dem, was eigentlich Aristoteles damit beabsichtigt, nämlich die kathartische Wirkung[1]) auf die gleichnamigen Empfindungen des Zuschauers als den tieferen Zweck der Tragödie nachzuweisen, gar keine Ahnung hat. So ist es auch mit der Auffassung der „Charaktere“, deren nüchterne Unterscheidung in „vollkommene“ und „unvollkommene“ in keiner Weise dem tiefen Sinn der aristotelischen Fassung entspricht. Um gerecht zu sein, ist jedoch zu bemerken, daſs solche aus seinem Empirismus stammende Beschränktheit ihn nicht hindert, über Konkretes, z. B. über die Werke der englischen Tragödiendichter, sowie auch über die noch gröſsere abstrakte Einseitigkeit der französischen Kritiker durchaus annehmbare Urtheile zu fällen.

159. β) In Burke verhärtet sich nun der Empirismus Homes, welcher durch eine immerhin anerkennenswerthe Feinheit des kritischen Takts vor allzu groſser Einseitigkeit bewahrt wurde, zu dem ganz rohen Materialismus, daſs alle ästhetische Empfindung auf sinnliche Ursachen und körperliche Bewegungen zurückgeführt wird. Damit sind wir denn überhaupt an der Grenze des Aesthetischen angelangt, das durch solche materialistische Auffassung gewissermaſsen auf ein unästhetisches Minimum reducirt wird.

Edmund Burke ist 1730 in Dublin geboren; er widmete sich in London dem Studium der Rechtswissenschaft. Im Hause der Gemeinen vertheidigte er die Rechte der amerikanischen Kolonien, namentlich hinsichtlich der Besteuerung, gegenüber der Prätensionen des Mutterlandes und ereiferte sich über die Schändlichkeiten in Ostindien. Unter seinen Schriften ist hier zu erwähnen *Enguiry into the Origin of our ideas of the sublime aud beautifull.* London 1757 (Deutsch von Garve. Leipzig 1773.) Burke starb am 8. Juli 1797.

160. Gegenüber den oben zusammengestellten Ansichten Homes über das *Schöne* und das *Erhabene* und, wie es scheint, in bewuſster Opposition dazu basirt Burke in seinem hauptsächlich diese Begriffe behandelnden Buche dieselben auf zwei *Triebe*, welche er überhaupt als die beiden Quellen aller Leidenschaften hinstellt, nämlich auf den Selbsterhaltungstrieb und den Geselligkeitstrieb. Es ist dies also derjenige Standpunkt, welcher das ästhetische Gefühl völlig auf die blos natürliche Existenz des Menschen[2]) zurückführt, so daſs es zunächst auffallen kann, warum die

[1]) Siehe S. 169. — [2]) Denn wenn Schiller vom „Bau der Welt“ spricht, deren *Getriebe sich durch Hunger und durch Liebe* erhalte, so hat er eben diese na-

Thiere nicht ebenfalls ästhetischer Empfindungen fähig sein sollen. Und in der That wird Burke durch die Vermeidung dieser wohlgefühlten Konsequenz zu Koncessionen an die geistige Natur des Aesthetischen genöthigt, welche sein eigentliches Princip zum Theil wieder aufheben. *Selbsterhaltung* und *Geselligkeit* sind als Triebe, d. h. in ihrer natürlichen Quelle betrachtet, nichts Anderes als die beiden Mittel, die Gattung durch das Individuum zu erhalten, jene durch Vertheidigung und Ernährung des Individuums, diese durch Fortpflanzung. Selbsterhaltung ist allgemeiner Krieg, hat also Furcht und Schrecken zur Begleitung, Geselligkeit ist zunächst Geschlechtstrieb und ist also mit Hinneigung und Liebe verbunden. Jene, sagt nun Burke, erzeugt die Empfindung des Erhabenen, diese die des Schönen. Zwischen beiden aber liegen die gleichgültigen Empfindungen, die, wie z. B. das Gefühl der Gesundheit, dann erst als positiv zum Bewufstsein kommen, wenn man sie entbehrt. —

Wir haben nun zweierlei ins Auge zu fassen: 1. wie Burke die beiden Begriffe näher bestimmt, und 2. wie er die Wirkung der durch sie ausgedrückten Eigenschaften auf die Empfindung schildert.

1. Was zunächst die nähere Bestimmung des Begriffs des *Erhabenen* betrifft, so sagt er, dafs „Alles, was die Vorstellung von „Schmerz und Schrecken zu erwecken geeignet ist, erhaben wirke, „und diese Erhabenheit könne sogar eine Art angenehmer Em„pfindung hervorrufen, wenn der Gegenstand nämlich in hinläng„licher Entfernung sich von uns befinde, um nicht die Besorgnifs „vor wirklicher persönlicher Gefahr für uns selbst zu erregen". Burke's „Erhabenheit" beruht also einfach auf dem Produkt der abstrakten Vorstellung des Schrecklichen mit dem konkreten Gefühl persönlicher Sicherheit[1]). Es ist wohl kaum möglich, die Sache roher aufzufassen. Ob hienach Kant gegründete Veranlassung hatte, mit einer gewissen Anerkennung daran zu erinnern, dafs Burke zuerst auf die beiden Momente im Gefühl des Erhabenen, nämlich dafs die Seele zuerst niedergedrückt und dann erhoben werde, aufmerksam gemacht habe, möchte insofern sehr in Zweifel zu ziehen sein, als das Burke'sche „sublime" und das Kantische „Erhabene" allzu differenten Begriffssphären angehören, um überhaupt eine Vergleichung zugelassen.

---

türliche Seite des Daseins, oder was man im weitesten Sinne (den Menschen miteinbegriffen) unter „Natur" versteht, im Sinne.

[1]) Er drückt sich darüber zu deutlich aus, um ein Mifsverständnifs seiner Worte zuzulassen. Er sagt: *they (the passions) are simply painfull, when their causes immediately affect us; the are delighted, when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances.*

Was andrerseits das *Schöne* betrifft, so ist dessen Begriffsbestimmung bei Burke womöglich noch materieller, insofern er die Quelle desselben zunächst im „Geschlechtstrieb“ findet, der sich beim Menschen nur dadurch von dem ohne Wahl sich äufsernden thierischen Instinkt unterscheide, dafs sich mit ihm „gewisse ge„fällige Eigenschaften verbinden, welche den Instinkt auf einen be„sondern Gegenstand richten. Diese Eigenschaften müfsten aber „sinnlicher Art sein, um unmittelbar (ohne Reflexion) zu wirken: „und solche Eigenschaft nennen wir die „Schönheit des andern Ge„schlechts.“ So erklärt er die Schönheit durch die Geschlechtsliebe, und die Liebe wieder durch die Geschlechtsschönheit: man weifs nicht, ob man über den Mangel an Logik oder über die Rohheit der Anschauung mehr erstaunen soll. Wenn er dann später den Ausdruck „Liebe“ auch auf die „Geselligkeit zwischen dem Menschen und allen lebendigen Geschöpfen“ ausdehnt und auch hier den Grund in der Schönheit findet, so ist dies im Grunde weiter nichts als eine jener inkonsequenten Koncessionen, die er unwillkürlich — aber mit Aufopferung seines Princips — einer höheren Auffassung der Begriffe zu machen gezwungen ist. Philosophisch haben sie indefs gar keinen Werth.

161. 2. Er geht dann zu der Beschreibung (denn Begriffsbestimmung kann man es kaum nennen) der besonderen Wirkungen über, welche das *Erhabene* und das *Schöne* auf die Empfindung hervorbringen. Hinsichtlich des ersteren handelt es sich lediglich um eine physiologische Erklärung des „Schreckens“, den er — vorausgesetzt, dafs er sich innerhalb einer gewissen Grenze halte und nicht mit dem Gefühl unmittelbarer Gefahr verbunden sei — eine wohlthätige und darum „wohlthuende Uebung der feineren Theile „des Körpers“ nennt. „Durch solche Bewegung nämlich werden die „Gefäfse des Körpers von beschwerlichen Verstopfungen gereinigt „und dadurch für angenehme Empfindungen empfänglich[1]). Diese „Empfindungen seien aber nicht ungemischte Lust, sondern eine „Art wohlthuenden Schauers“. — Das „Schöne aber bewirke eine „innerliche Empfindung von Ohnmacht und Ermattung“, welche in einem „Nachlassen der festeren Theile des Körpers, einer Losspan„nung der Fibern bestehe“. Welche Art von Befriedigung er dabei im Sinne hat, dürfte unter Hinweis auf die obige Erklärung der Schönheit aus der Geschlechtsliebe kaum zweifelhaft sein. — Es ist

[1]) Ganz richtig bemerkt Zimmermann hiezu, dafs dann „eine Purganz ebenso wohlthätig wirken müfste, wie eine Shakespeare'sche Tragödie oder Michelangelo's Jüngstes Gericht“.

wenig erfreulich und nur als Beitrag für die materielle Anschauungsweise und die Rohheit des Denkens und Empfindens, zu welcher der Empirismus getrieben wird, von Interesse, der Darstellung Burkes zu folgen. Nur sei noch bemerkt, daſs er — auch hier im Gegensatz zu Home — leugnet, daſs Schönheit irgendwie mit Proportionalität oder Vollkommenheit in Beziehung stehe. Daſs er die Zweckmäſsigkeit auch aus solcher Beziehung verbannt, ist ihm deshalb nicht hoch anzurechnen, obschon sein Ausspruch *in beauty the effect is previous to any knowledye of the use* der Kant'schen Definition des Schönen als des „Zweckmäſsigen ohne Vorstellung eines Zwecks" sichtbar zu Grunde liegt. Sodann sind die besonderen Eigenschaften zu notiren, welche er dem *Schönen* als dem „Liebe Bewirkenden" beilegt, weil wir darin einen Anknüpfungs- und Uebergangspunkt zu der Hogarth'schen *Schlangenlinie*, als der „Linie der Schönheit" zu sehen haben. Er sagt nämlich, indem er die Wirkung der Schönheit als „Liebe" einerseits von der heftigen Begierde, andrerseits von dem kalten Wohlgefallen unterscheidet, „die Liebe zur Schönheit sei eine gemäſsigte und sanfte Bewe„gung, und deshalb falle das Schöne mit dem Unvollkommenen, „Schmelzenden, Rührenden zusammen", kurz es sei eine körperliche Eigenschaft, die in mechanischer Weise vermittelst der Sinne auf die Seele wirke. Weil die Bewegung nur mäſsig sei, dürften die schönen Gegenstände auch nur „von geringem Umfang" sein — daher die Neigung zu Diminutiven in der Sprache der Liebe —; ferner müſsten sie „glatt" sein, die Theile müſsten sanft ineinander verschmelzen, in den Formen zart, in der Farbe rein und nicht zu glänzend, weich für das Gefühl u. s. f. sein. Er hat hier — nicht als Philosoph, sondern als Mann — lediglich die weibliche Schönheit im Sinn; womit, abgesehen davon, daſs dadurch das Schöne lediglich auf die Naturschönheit des menschlichen Körpers beschränkt wird, selbst in dieser konkreten Sphäre nur die eine Seite des Gegensatzes in's Auge gefaſst ist. — Die im Princip ganz materielle, in der Ausführung unlogische und verworren einseitige Theorie Burke's noch in weitere kritische Erörterung zu ziehen, scheint hienach schwerlich noch geboten.

162. γ. An die obigen Andeutungen Burkes über die materiellen Eigenschaften der Schönheit, nämlich daſs die schönen Gegenstände „klein", glatt", „weich anzufühlen", „in den Theilen sanft verschmolzen" u. s. f. sein müſsten, können wir nun Hogarth's Aeuſserungen über das Wesen der Schönheit anschlieſsen. Daſs ein

solcher Zusammenhang auch äufserlich zwischen ihnen existirt, kann, abgesehen von inneren Gründen, schon aus dem Umstande geschlossen werden, dafs, obschon Hogarth viel früher geboren ist (nämlich 1697) als Burke (1730), doch seine *Analyses of beauty* erst kurz vor seinem Tode, im Jahre 1763, also 6 Jahr nach der ersten Ausgabe des Burke'schen Werkes, erschienen sind. Es ist somit schon aus zeitlichen Gründen geboten, Hogarth nach Burke zu betrachten; und wir werden sehen, dafs dieser Zeitfolge auch eine begriffliche Konsequenz zu Grunde liegt.

William Hogarth ist, wie bemerkt, im Jahr 1697 zu London geboren. Er lernte zuerst bei einem Silberarbeiter das Graviren in Kupfer, stach dann Vignetten für Buchhändler und legte sich endlich auch auf Malerei. Zur Portraitmalerei, mit der er es zunächst versuchte, fehlte ihm die Unbefangenheit der Auffassung; dagegen machte ihn die ihm eigenthümliche Neigung zu reflexionsmäfsiger Pointirung besonders zur Darstellung charakteristischer Genrestücke aus dem Gesellschafts- und Familienleben geschickt, die er mit einer moralisirend-satyrischen Tendenz behandelte. Damit hängt dann zweitens das cyklische Element seiner Darstellungen zusammen: sie sind meist gleichsam Illustrationen zu einer ungeschriebenen moralischen Erzählung; und da eben die Worte dazu fehlten — ein Mangel, dem später der geistreiche Lichtenberg abhalf —, so war er genöthigt, die Züge derb genug zu zeichnen, um sie verständlich zu machen; ein Zwang, der sich in der Wirkung oft als verstimmende Absichtlichkeit bemerkbar macht. Die bedeutenderen solcher Cyklen sind „Das Leben einer Buhlerin“ (6 Blatt), „Das Leben eines Liederlichen“ (8 Blatt), „Die Wahl eines Parlamentsmitglieds“ (4 Blatt) und besonders sein berühmtestes Werk, das er auch in Gemälden (in der lond. Nationalgallerie) ausgeführt hat: „Die Heirath nach der Mode“. Allen diesen Tendenzcharakteristiken liegt nun einerseits allerdings ein positives moralisches oder vielmehr moralisirendes Ziel zu Grunde, andrerseits aber — und dies ist vom künstlerischen Gesichtspunkt das Wesentlichere — eine negative Auffassungsweise des Lebens, welche den Accent stets auf die Darstellung der Schattenseiten des menschlichen Daseins legt. Der gemeinsame Zug daher, welcher durch fast alle Scenen hindurchgeht, ist die (satyrische allerdings, aber deshalb nicht minder abstofsende) Schilderung der menschlichen Gemeinheit; im günstigsten Falle eine Art Abschreckungstheorie in Farben und Linien. — Zu dieser Tendenz der wesentlich auf Darstellung des häfslich-Charak-

teristischen[1]) gerichteten Kunstpraxis Hogarth's steht nun in einem psychologisch höchst interessanten Gegensatz der Umstand, dafs er gegen das Ende seines Lebens das Bedürfnifs fühlte, ein Buch über die „Schönheitslinie" zu schreiben und den Abschlufs seiner Thätigkeit damit zu machen, dafs er eine Komposition entwarf, welche „Das Ende aller Dinge", (den Untergang des Endlichen, als des der Selbstnegirung anheimzufallenden Negativen, darstellte. — Seine *Analyses of Beauty* erschienen, wie bemerkt, im Jahre 1763 (deutsch von Mylius, mit einer Vorrede von Lessing). Hogarth starb im folgenden Jahre.

163. Wir haben hier nun eigentlich nicht mit Hogarth dem Künstler, sondern mit Hogarth dem Aesthetiker zu thun; und wenn man dem guten Aesthetiker den dilettantisirenden Künstler wohl verzeihen mag, (da Produciren mit dem Gedanken und Produciren mit der Phantasie nicht nur verschiedene, sondern einander in gewissem Betracht widersprechende Dinge sind), so kann man einem tüchtigen Künstler es auch nicht allzusehr zur Last legen, wenn er nur ein mittelmäfsiger Aesthetiker ist. Dennoch dürfte bei Hogarth wie bei allen mehr reflektirenden als intuitiven Künstlernaturen die Sache etwas anders liegen. Es ist nämlich hier nicht jener ausschliefsende Gegensatz zwischen Phantasie und Reflexion vorhanden, sondern wenn von ersterer die Rede sein kann, so ist sie doch selbst vorwaltend reflexiver Natur. Aus dem Geiste der Zeit, welcher — wie wir sahen — wesentlich Verstandesreflexion war, ist es daher durchaus erklärlich, dafs Hogarth der Künstler in derselben Weise — nämlich kombinirend, statt komponirend — producirte, wie Hogarth der Aesthetiker theoretisirte. Und deshalb darf es auch nicht auffallen, weder dafs er überhaupt über die Schönheit reflektirte, noch dafs er dies in einer durchaus verständigen und künstlerisch-einseitigen Weise that.

164. Er beginnt daher, als Einleitung zu seiner *Analyse der Schönheit*, ganz naturgemäfs mit einer satyrischen Abweisung der „geistreichen Herren Aesthetiker, die so viele und um Vieles gelehrtere Untersuchungen über das Schöne veröffentlicht hätten, als „man von ihm, der nie eine Feder angerührt, erwarten dürfe". Zur Sache selbst übergehend, fühlt er ganz richtig heraus, dafs die Bestimmung des Wesens der Schönheit durch Hinweis auf ihre Wirkung zu keinem andern Resultat führen könne, als dafs sie zuletzt

---

[1]) Dies erklärt, warum die Nachfolger Hogarths alle in's Karrikirte verfielen, denn die Karrikatur ist eben die Verhäfslichung des Charakteristischen.

sich auf den „breitgetretenen Weg der moralischen Schönheit flüchten müsse". Hier ist nun interessant zu bemerken, wie Hogarth, der in seiner künstlerischen Praxis nur moralisirte, bei der theoretischen Betrachtung der Schönheit jede Beziehung auf die „Moral" ablehnte. Es zeigt sich also auch hierin die dem reflektirenden Verstande anhaftende Differenz, daſs er die künstlerischen Mittel völlig von dem künstlerischen Zweck trennte, sofern dieser ganz auſserhalb der eigentlichen ästhetischen Wirkung, nämlich in die verständige Sittlichkeit, d. i. in die Moral, verlegt würde, während die Mittel, wodurch dies erreicht werden sollte, innerhalb der Grenze des künstlerischen Anschauens bleiben sollten: ein Standpunkt, der die Kunst überhaupt zu einer bloſsen Dienerin anderer, ihr fremder Zwecke herabwürdigt, statt daſs sie in sich selbst ihren Zweck finden, für sich Selbstzweck sein soll. Dies ist aber eben der Standpunkt Hogarth's, und jener Widerspruch zwischen seiner Theorie und Praxis nur eine nothwendige Konsequenz dieses verständigen Standpunkts. Es ist der *common cense,* der die Kunstanschauung in solchen inneren unwahren Gegensatz spaltet. —

165. Gegenüber jenen einem falschen Ziel zustrebenden Untersuchungen fordert nun Hogarth, daſs man nicht nach den Wirkungen der Schönheit zu forschen habe, sondern nach dem Grunde ihres Reizes. Als Maler faſst er dabei die „Schönheit" nicht als allgemeinen Begriff, sondern als den ganz bestimmten der malerischen Schönheit, oder vielmehr — denn auch dieser Ausdruck ist noch zu weitgreifend — als den der „Schönheit der Malerei", indem er ausdrücklich hinzusetzt, daſs die Bildhauerei den eigentlichen Begriff davon nicht geben könne, sondern es sei dazu die „ausübende Wissen„schaft von der ganzen Malerkunst" erforderlich. Von dem Schönen in der Poesie, in der Musik, in der Architektur, geschweige denn von dem allgemeinen Begriff, ist so weiter nicht die Rede, sondern nur von dem Schönen in der Malerei. Hierüber habe man sich nur bei den groſsen Meistern der Kunst Raths zu erholen, bei einem Leonardo da Vinci, einem Michelangelo, einem Dürer. Nun hätten sich diese aber über solche Fragen nicht ausgesprochen, weil „dieses zu ihrer Vorzüglichkeit nicht nöthig gewesen" (welch' bornirt verständiger Grund!), „nur von Michelangelo[1]) berichte man

[1]) Ob er die bekannte Aeuſserung Raphaels (in dem Briefe an den Grafen Castiglioni über die *Galathea*), daſs er sich „bei dem Mangel an schönen Frauen sich einer gewissen *idea* bediene" (nämlich um eine ideale Gestalt zu schaffen), nicht gekannt oder, was wahrscheinlicher, nicht hat kennen wollen, weil sie ihm nicht hieher zu passen schien, mag dahin gestellt bleiben.

eine dunkle Aeufserung, die von Lamozzo aufbewahrt sei, nämlich „dafs er seinem Schüler Marco da Siena gerathen, er solle eine „Komposition so einrichten, dafs sie pyramidenförmig, schlangen-„förmig und mit 1, 2, 3 mannigfaltig sich darstelle". In Folge Dessen habe Lamozzo die „Flamme", du Fresnoy die „Wellenlinie" für die „Linie des Reizes" erklärt. Hogarth aber findet sie in der *Schlangenlinie*, weil diese alle Eigenschaften der Schönheit besitze, nämlich „Richtigkeit" (worunter er Verhältnifsmäfsigkeit versteht), „Mannigfaltigkeit", „Gleichförmigkeit", „Verwicklung" und „Gröfse". Abgesehen nun davon, dafs nicht klar ist, wie durch die blofse Form der Schlangenlinie zugleich eine Gröfsenbestimmung gesetzt sei, verfällt Hogarth auch in den Fehler, Das, was bewiesen werden soll, nämlich weshalb die Schönheit grade in diesen Eigenschaften und nur in diesen beruht, als Grund für die schöne Wirkung der Schlangenlinie und folglich als Voraussetzung gelten zu lassen. Die Schönheit wird damit gar nicht erklärt, sondern nur willkürlich in Eigenschaften zerlegt, denen jede Begründung fehlt. —

Die weiteren Bemerkungen sind freilich ebenso fein wie interessant und zeigen den scharfen und tiefeindringenden Blick des Künstlers, allein sie bringen nichts für die ästhetische Entwicklung.

Weiter geht er dann auf die Natur der Linie überhaupt ein, nachdem er nachzuweisen gesucht, dafs jene der Schönheit zukommenden Eigenschaften sich sämmtlich nur auf Linien und deren Zusammensetzungen beziehen und nur durch sie zum Ausdruck gelangen. In ganz mathematisch-verständiger Weise zeigt er sodann die zwischen den beiden Extremen: gerade Linie und Kreis, möglichen linearisehen Kombinationen auf und unterscheidet so die Körper und Flächen je nach ihrer linearischen Bewegung in mehrere Klassen. In die erste setzt er die durch gerade oder kreisförmige oder durch beide zugleich begrenzten: (Würfel, Kugel, Cylinder, Kegel); in die zweite die, welche aus beiden gemischte Begrenzungen haben (wie Gefäfse, Säulenkapitäler u. s. f.); in die dritte, welche eine aus den ersten beiden Klassen kombinirte und durch die Wellenlinie erweiterte Begrenzung haben; in die vierte endlich diejenige, welche eine aus der Kombination der drei vorigen mit Hinzutritt der Schlangenlinie bestehende Begrenzung haben.

166. Hier ist nun zunächst zu bemerken, dafs er die *Wellenlinie* sowohl wie die *Schlangenlinie* keineswegs auf die beiden Momente des Gegensatzes der geraden und der kreisförmigen Linie zurückführt, sondern sie gleichsam als zwei neue Elemente ganz äuserlich

zu den Kombinationen hinzutreten läfst; sodann, dafs gar nicht abzusehen ist, warum sowohl die Wellenlinie, wie die Schlangenlinie, die Spirale, die Schneckenlinie, die Schraubenlinie u. s. f. nicht als einfache Kombinationen der Kreislinie, zum Theil mit verändertem Radius, zu erklären und folglich auf diese zurückzuführen wären. Alles dies bleibt unerörtert und somit die Nothwendigkeit der Schlangenlinie als der „Schönheitslinie“ ebenfalls. Denn die blofse Versicherung, dafs die „Wellenlinie mehr Schönheit enthalte als eine „der vorhergehenden (der 1. und 2. Klasse), wie die Blumen und „andere zierliche Formen zeigten, sowie dafs, wenn zu diesen noch „die Schlangenlinie, als die Linie der Kraft“ (weshalb?) „hinzukäme, „wie in der menschlichen Figur, die Schönheit am höchsten erschiene“, kann den Mangel einer näheren Entwicklung nicht ersetzen. Auf einer Figurentafel zeichnet er nun von 1 bis 7 verschiedene geschwungene Linien hin und behauptet, dafs weil die ersten drei sich noch zu sehr der geraden näherten, die letzten drei aber allzustark sich beugen, nur die mittlere, No. 4, die wahre Schönheitslinie sei; er setzt sogar eine *argumentatio ad hominem* durch Anwendung dieser verschiedenen Linienschwingungen auf die weibliche Brust hinzu. Aber alle diese Unterschiede sind ganz willkürlich oder doch nur durch den künstlerischen Takt bedingt, haben also begrifflich gar keinen Werth. Es ist nämlich nicht der entfernteste Grund vorhanden, warum nicht zwischen den sieben Linien noch eine ganze Menge, ja hunderte von Zwischenstufen existiren, d. h. gezeichnet werden könnten, welche die Mittellinie an eine ganz andere Stelle verlegen würden. In der Anwendung dieses principlosen Princips auf die Formen des menschlichen Körpers macht er dann als Künstler wieder eine Menge richtiger und feiner Bemerkungen, läfst sich aber auch durch seine abstrakte Verehrung der Schlangenlinie zu manchen barocken Behauptungen verleiten, z. B. wenn er die gewundenen Säulen des Jesuitenstyls und die Verschlängelungen in den gebrochenen Gesimsen des Spätrenaissance für schöner als die antike Gradlinigkeit der Gebälke und Säulen erklärt. Im Ganzen aber ist ihm die Architektur ein Stein des Anstofses, da sie seinem Schlangenlinienprincip allzusehr widerspricht; so verweist er denn hinsichtlich der „richtigen und echten Linie der Schönheit „und des Reizes“ — was nämlich eine rein quantitative Bestimmung involvirt, die aber als solche konkret nicht aufgezeigt werden kann — schliefslich auf den *Geschmack,* den er als eine „unerklärliche „und unabweisliche Nöthigung des Gefühls“ definirt. —

Damit aber wären wir denn doch zuletzt trotz der satyrischen

Einleitung, welche die „geistreichen Herren“ verhöhnt, die „immer nach der Wirkung und nicht nach dem Grunde des Reizes“ forschten, glücklich in den Hafen des subjektiven Gefühls, d. h. der Wirkung auf die Empfindung, eingelaufen. Der Hauptfehler, in den Hogarth — abgesehen von dieser der englischen Aesthetik, als wesentlich empiririscher Betrachtung des Schönen, überhaupt anhaftenden Inkonsequenz — verfallen ist, möchte hienach darin liegen, dafs er, wie die medicinischen Charlatans ein „Universalheilmittel“ anpreisen, so eine *Universal-Schönheitslinie*, d. h. eine einzelne bestimmte Form, als das Element aller und zwar wesentlich in qualitative Differenz zu einander tretenden schönen Formen aufstellt. Dies, dafs er nur quantitative Differenzen in der Schönheit zuläfst, während die Unterschiede vielmehr qualitativer Natur sind, entzieht seinen ästhetischen Ansichten jede eigentliche philosophische Bedeutung.

---

§. 28. 2. Die französische Aesthetik.

167. Wenn es als charakteristisch für den eigenthümlichen, auf der gemeinschaftlichen Basis der Verstandesreflexion sich entwickelnden Gegensatz der englischen und der französischen Anschauungsweise betrachtet werden darf, dafs die Einen vom Sein den Anfang machen, um auf dem Wege einer abstrakten Empiristik zum Denken (zur Idee) emporzusteigen, während die Anderen umgekehrt vom Denken beginnen, um mittels einer ebenso abstrakten Idealistik zum Sein herabzusteigen[1]), so liegt es ebenso sehr in der Natur dieses Gegensatzes, dafs beide Bewegungen des Reflektirens schliefslich zu demselben negativen Resultat kommen, weil sie, nur in entgegengesetzter Richtung, auf der Peripherie desselben logischen Cirkels fortgehen. Es wird daher kaum auffallend erscheinen, wenn auch in der Stellung, welche ihre respektiven Betrachtungsweisen dem Schönen gegenüber einnehmen, derselbe Gegensatz und dasselbe Resultat zum Vorschein kommen. Am deutlichsten wird dies durch die Art und Weise, wie sie sich hierin zu Plato und Aristoteles verhalten, welche in gewisser Beziehung ebenfalls einen Gegensatz bilden. Während nämlich, wie wir bei Shaftesbury gesehen, der *nüchterne* Verstand der Engländer zuerst an den phantasiereichen Plato anknüpft, wendet sich der

---

[1]) Vergl. oben, was in No. 146—148 über Baco und Cartesius gesagt ist.

phantastische Verstand der Franzosen zuerst an den nüchternen Aristoteles; freilich aber wird Letzterer hier ebenso gemifshandelt, wie es Ersterem dort geschah. Für das tiefe intuitive Element, welches der antiken Philosophie überhaupt, besonders aber diesen beiden Philosophen sowie Plotin, innewohnt, fehlt der im unvermittelten harten Gegensatz stecken bleibenden Reflexion jedes Verständnifs.

Es waltet hier also ein doppelter Widerspruch ob, — nämlich einmal der zwischen der englischen und französischen Anschauungsweise überhaupt, sodann der einerseits zwischen dem englischen Empirismus und dem platonischen Idealismus, andererseits zwischen dem französischen Idealismus und dem aristotelischen Empirismus (wenn man Beides so nennen will), und es erscheint daher nur als eine einfache logische Konsequenz, dafs hienach die Engländer, welche mit einem Platonismus beginnen, nothwendig in Aristoteles, die Franzosen dagegen, welche, wie wir sehen werden, mit einem Aristotelismus den Anfang machen, in Plato ausmünden. Und in der That: wie wir gesehen haben, dafs die Engländer vom englisirten Plato (Shaftesbury) zum englisirten Aristoteles (Home) fortgehen, so werden wir nun die Beobachtung machen, dafs von den Franzosen der entgegengesetzte Weg eingeschlagen wird, indem hier mit dem französirten Aristoteles (Batteux) begonnen und mit dem französirten Plato (Cousin) abgeschlossen wird. *

Dies sind im Allgemeinen die Richtungen, welche die philosophirende Reflexion der beiden Nationen einschlägt; Richtungen, die in ihrer Wechselbeziehung, sowohl ihrer allgemeinen gemeinschaftlichen Basis wie ihrer Gegensätzlichkeit in der Bewegung nach, durchaus tief im Wesen des beiderseitigen nationalen Geistes begründet sind. — Zu bemerken ist nur noch, dafs — obwohl wir die Aesthetik der Engländer und Franzosen als Vorläuferin der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts bezeichnet haben — doch beide Richtungen bis in die Gegenwart verfolgt werden können, da sie in der That über jene durch die verständige Reflexion, in welcher sie verharren, gesetzte Grenze nicht hinauskommen, so dafs sie an der weiteren spekulativen Entwicklung der Aesthetik, wie sie die deutsche Philosophie aufweist, nicht Theil nehmen. Nur etwa die letzte Phase der französischen Aesthetik, welche durch Cousin repräsentirt wird, könnte, da ihre Reaction gegen den Materialismus wesentlich durch den nachkantischen Idealismus bestimmt wird, in die dritte Periode der Geschichte der Aesthetik gezogen werden. — Im Zusammenhange mit der englischen und französischen Aesthetik

werden dann noch einige anderen Nationen angehörige Aesthetiker zu erwähnen sein, wie Spaletti und Pagano in Italien, Hemsterhuis in Holland, über welche auch in diesen Ländern die Philosophie des Schönen nicht hinauszukommen ist.

a. Batteux und Diderot.

168. Der Abbé Batteux kann, obschon er nicht ohne Vorgänger dasteht, als der Begründer der französischen Aesthetik betrachtet werden. Denn die wenig in das Allgemeine eindringenden Bemerkungen über einzelne Künste, welche wir von Nicolas Boileau (1636—1711), welcher 1674 ein Buch *De l'art poetique* herausgab, das allerdings bei den Franzosen lange Zeit als ein Gesetzbuch der Aesthetik galt, und von Baptiste du Bos (1670—1742) in seinen *Reflexions critiques sur la poësie, la peinture et la musique* (Paris 1719. 1755), endlich von dem Schweizer Jean Pierre de Crousaz (1663—1750) besitzen, beschäftigen sich weniger mit ästhetischen als mit technischen Fragen rein äußerlicher Natur. Höchstens wäre von Du Bos zu erwähnen, daß er hinsichtlich der Frage „über die Grenzen der Malerei und Dichtkunst" als der Vorläufer Lessings zu betrachten ist, und daß er eine Definition des *Geschmacks* zu geben versuchte, indem er ihn als einen besonderen Sinn neben den andern fünf Sinnen hinstellte, der ebenso wie diese dem Menschen angeboren sei, sowie endlich, daß Crousaz die „Einheit", „Mannigfaltigkeit", „Regelmäßigkeit" und „Verhältnißmäßigkeit" als Momente des Schönen bezeichnete[1]). — Zu einer, wenn auch nicht viel tieferen, so doch allgemeineren Behandlung des ästhetischen Materials, wenigstens hinsichtlich der Principien, ging zuerst der Abbé Batteux fort, indem er alle Kunst auf den vorgeblich aristotelischen Grundsatz der *Naturnachahmung* zurückzuführen und daraus die systematische Gliederung der Künste zu entwickeln versuchte.

169. *Charles Batteux* ist 1715 in der Gegend von Rheims geboren, in welcher Stadt er schon in seinem 20. Jahr als Lehrer der Rhetorik und später der griechischen Philosophie auftrat. Er starb zu Paris im Jahre 1780 als Professor der Eloquenz. Unter seinen zahlreichen Werken — er schrieb über griechische Philosophie, chinesische Geschichte u. s. f. — sind für uns nur zwei von Interesse nämlich: *Les quatre poëtiques d Aristote, d'Horace, de*

---

[1]) Zimmermann erwähnt Crousaz erst nach Diderot, dessen Untersuchungen erst erschienen, als jener bereits todt war. Crousaz ist vielmehr ein Vorgänger selbst Batteux's.

Vida[1]) *et de Boileau* (Paris 1771) und *Traité des Beaux-Arts, reduits à un même principe* (1746)[2]), welche zusammen mit einer Abhandlung über oratorische Konstruction unter dem Gesammttitel *Cours de belles-lettres* (1765 und 1774) erschienen und von Ramler ins Deutsche übersetzt wurden (Leipz. 1753 ff. u. 1802). Hinsichtlich des allgemeinen Standpunktes von Batteux ist vor Allem darauf hinzuweisen, dafs er sich zunächst um das „Schöne" als solches — d. h. seinem Begriff nach — nicht kümmert, sondern lediglich das Princip der Kunst im Auge hat; es ist also auch hier der entgegengesetzte Weg von Dem, welchen die Engländer und zwar — da diese Vergleichung hier am nächsten liegt — besonders Shaftesbury einschlagen, welcher letztere erst im Verfolg seiner Untersuchung und eigentlich aufserhalb des Bereichs seines Princips, nur vermittelst seines kritischen Taktes, auf die Künste und deren praktische Bestimmungen zu sprechen kommt. Umgekehrt gelangt so auch Batteux im Verfolg seiner Bemerkungen über das Princip der künstlerischen Darstellung gleichsam unwillkürlich zu einigen Bestimmungen über das Schöne überhaupt, die jedoch immer nur in ihrer Beziehung auf das künstlerische Darstellen aufgefafst werden.

170. Das ästhetische Princip Batteux's ist nun die (mifsverstandene) Theorie des Aristoteles von der „Natur-Nachahmung" als der Aufgabe der Kunst im engeren Sinn. Es bedarf hier nicht noch der näheren Erklärung, dafs, da Aristoteles die *μίμησις* lediglich als Gestaltung der Idee fafst und die Naturformen nur als Mittel zu diesem Zweck betrachtet[3]), das Batteux'sche Princip der sogenannten „Naturnachahmung" nichts weniger als aristotelisch, sondern vielmehr platonisch ist. Weiter macht er dann einen Unterschied zwischen den nützlichen (oder wie er sich ausdrückt) *mechanischen* Künsten und den *schönen* Künsten; ein Ausdruck, der bis auf den heutigen Tag bei den Franzosen Geltung behalten hat, da sie unter *art* etwas viel Weiteres als „Kunst" verstehen, und daher für diese stets das Beiwort *beau (beaux-Arts)* hinzusetzen zu müssen glauben. Ja, Batteux unterscheidet drittens noch die *ornamentalen* Künste als dritte Gattung und definirt diese drei Arten folgendermafsen: „Die mechanische Kunst bedient sich der Na„tur nur zu ihrem Nutzen, die schöne Kunst nur zur Ergötzung, „die verschönernde Kunst sowohl zum Nutzen wie zur Er-

[1]) Vida, ein römischer Theologe und seiner Zeit berühmter neulateinischer Dichter zur Zeit Leo's X., schrieb auch ein Buch *de arte poetica* (deutsch von Klotz. Altenburg 1766). Er starb 1566. — [2]) Deutsch von Ad. Schlegel (Leipzig 1751. 8. Aufl. 1769). — [3]) Siehe No. 70—74.

„götzung". Die letztere Definition ist übrigens eine ganz passende Erklärung der Kunstindustrie. Hinsichtlich der näheren Bestimmung der Naturnachahmung bemerkt er, daſs sie darin bestehe, eine Auswahl unter den schönsten Theilen der Natur zu treffen und diese zu einem Ganzen zu verbinden, welches dann, ohne aufzuhören natürlich zu sein, doch vollkommener wäre als der einzelne Naturgegenstand. — Allerdings hat Batteux aus Aristoteles gelernt, daſs nicht die Wirklichkeit, als diese zufällige Naturerscheinung, sondern das Wahrscheinliche Gegenstand der künstlerischen Nachahmung sei; wenn er aber von dem Künstler verlangt, daſs er nicht jede wirkliche Natur, sondern nur die *schöne* nachahmen solle, so ist dies auch — abgesehen von dem Mangel einer Definition des „Schönen" — ganz abstrakt gedacht; denn das Schöne der Natur ist keineswegs ausschlieſslich Gegenstand der Kunst, sonst würde ein Murillo'scher Betteljunge höchstens technisch ein Kunstwerk sein. Daſs er ein solches abstrakt-Ideales, d. h. die bloſse Naturvollkommenheit, wirklich meint, geht daraus hervor, daſs er die „schöne Natur" als diejenige erklärt, welche entweder „an sich die vollkommenste (ihrer Art)" sei, oder welche „in engster Beziehung zu unserer eige„nen Vollkommenheit (?), d. h. zu unserem eigenen Nutzen" (!) stehe. Letztere auffallende Bestimmung erklärt dann Batteux später dahin, daſs „die schöne Natur unserem Herzen (?) schmeichele, wenn sie „uns an den Gegenständen Vortheile entdecken lasse, die uns „werth sind, weil sie sich auf Erhaltung (!) und Vervollkommnung „unsers eigenen Wesens beziehen und unser eignes Dasein auf an„genehme Weise uns fühlen machen" — Das thun auch die niederen Sinne, z. B. beim Essen von angenehmen Dingen —: „Dies sei" — setzt er hinzu — „das Gute!" — So haben wir also hier plötzlich eine Identificirung des Schönen und Guten, welche im Grunde weiter nichts ist als das sinnlich Wohlgefällige und Nützliche. In dieser Weise geräth Batteux immer tiefer in die rein materialistische Anschauung hinein, z. B. wenn er sagt, es gäbe nur „einen guten Ge„schmack, und dies sei der Geschmack der Natur"; aber fast in einem Athem mit dieser Phrase erklärt er, Jeder hätte von Natur nur eine „gewisse Portion von Geschmack", womit also im Widerspruch mit dem Vorigen die Verschiedenheit und völlige Subjektivität des Geschmacksurtheils ausgesprochen und jede „Einheit des „Geschmacks", und damit auch seine innere Nothwendigkeit wieder aufgehoben ist. *

171. Weiter versucht dann Batteux auf Grund dieses in sich durchaus widerspruchsvollen Princips eine Gliederung der Künste.

Was er darüber sagt, ist zwar im Ganzen wenig erfreulich; indessen zeigen doch einige Bemerkungen, dafs er den Aristoteles nicht ganz vergeblich studirt hat; und dieser Bemerkungen wegen müssen wir Einiges davon mittheilen. Dafs er die *Naturnachahmung* der schönen Kunst auf die sichtbaren und hörbaren Gegenstände beschränkt, ohne dies näher zu motiviren, was nach seinem Princip eigentlich nöthig gewesen wäre, soll nicht besonders urgirt werden, theils weil er sich dabei auf Aristoteles berufen kann, theils weil sich überhaupt darin ein richtiges Gefühl ausspricht. Auch darin folgt er dem Aristoteles, dafs er bei der weiteren Eintheilung die Baukunst und die Beredsamkeit von den *schönen Künsten* ausschliefst und sie den *verschönernden* zuweist, weil sie mit einem praktischen Zweck verbunden sind oder, wie er sich ausdrückt, „nicht blos dem Vergnügen, sondern auch dem Nutzen dienen.“ Es liegt auch hierin ein richtiges Gefühl; denn wenn er darüber sagt: „das Bedürfnifs hat sie erfunden und der Geschmack hat sie vervollkommnet“, so kann man dies wohl unterschreiben.

Zu den schönen Künsten des Auges rechnet er dann die Plastik, die Malerei und die Tanzkunst; zu denen des Ohrs die Musik und die Poesie. Letztere theilt er weiter in „Drama“ und „Epos“ ein, indem er inkonsequenter Weise für ihre Unterscheidung aufs Neue die Kriterien des Sichtbaren und Hörbaren herbeizieht und das Drama wieder dem Gebiet des Auges, das Epos dem des Ohrs zutheilt, die Logik aber ganz übersieht. Nach den Gegenständen zerfällt dann das Drama, je nachdem „Götter, Könige, Bürgersleute, Schäfer und Thiere darin auftreten, in *Opern*, *Tragödien*, *Komödien*, *Schäferspiele* und *Fabeln*. — Mit der Malerei wird er schnell fertig, denn er bemerkt, sie sei der Poesie so ähnlich, dafs man nur gewisse Namen zu ändern brauche, um für sie dieselbe Regeln zu finden, z. B. wenn man statt der *poetischen Fabel*: „Zeichnung“, statt der *Versifikation*: „Kolorit“ setzte u. s. f. Auch hierin liegt wieder etwas Richtiges, das aber in keiner Weise hinsichtlich des inneren Grundes solcher Verwandtschaft zum Bewufstsein gebracht ist. Denn das Gerippe, die organische Konstruction des Stoffs, ist die eine (formale) Seite, die Bekleidung dieses Gerippes mit Fleisch und Blut die andere (materielle): und wenn man diese Unterschiede auf Poesie und Malerei anwendet, so wird man der Bemerkung Batteux's im Allgemeinen beistimmen können. Eine gleiche Verwandtschaft sieht er zwischen Musik und Tanzkunst; „ihre Unterscheidung falle mehr den Künstlern, als „den Künsten selbst anheim“. Man kann nicht leugnen, dafs in

allem Diesem ein Anflug von aristotelischen Gedanken liegt. Es ist offenbar einerseits der Rythmus der Bewegung (für Ohr und Auge) andrerseits das Moment des pathetischen Ausdrucks von Gefühlsstimmungen, worauf er die Parallele zwischen beiden gündet; eine Parallele, die also sowohl in der Form wie im Inhalt obwaltet. — Es ist dies ein Punkt, der im Gegensatz zu der sonstigen Oberflächlichkeit Batteux's wohl der anerkennenden Erwähnung werth ist. Schon seine Forderung, dafs „jede Melodie und jedes Tanzstück Be„deutung und Verstand haben müsse“, beweist, dafs er die Begriffe nicht gerade oberflächlich fafst. Ganz aristotelisch klingt es, wenn er das Wesen beider Künste näher dahin bestimmt, dafs „der Ge„genstand die *Leidenschaften* seien, welche sie, die eine durch den „Ton, die andere durch die Geberde zum Ausdruck zu bringen „haben“, namentlich da er hinzusetzt, dafs „die natürliche Freiheit „des Tons und der Geberde“ (d. h. die Ungebundenheit des Naturtons und der Naturgeberde) „durch die Kunst vermittelst des Taktes, „des Rythmus, der Melodie und Harmonie beschränkt und begrenzt“ (d. h. geregelt) werde. So fühlt man bei Batteux überall den Aristoteles heraus, wenn auch das Verständnifs für den Stagiriten bei ihm nur bis zu einem gewissen Grade sich erstreckt. *

172. Endlich macht Batteux noch einige Bemerkungen über die Verbindung der schönen Künste zu einem harmonischen Eindruck. Zunächst seien, sagt er, die Künste des Ohrs: Poesie, Musik und Tanz, auf eine natürliche Verbindung mit einander angewiesen, sofern sie auf das gemeinschaftliche Ziel gehen, die Bewegungen der Seele durch Darstellung in die Empfindung Anderer zu übertragen. Darum hätten sie auch am meisten Wirkungskraft, wenn sie vereinigt seien; doch nicht eine solche Verbindung dürften sie eingehen, worin sie alle gleichberechtigt seien — denn dann höben ihre Wirkungen einander auf — sondern eine solche, worin stets die eine dominirte[1]). „Wenn die Poesie“ — sagt er — „Schau„spiele darstellt, so müssen Musik und Tanz sie möglichst begleiten, „aber nur zu dem Zweck, ihre Wirkung dadurch zu erhöhen, dafs „sie ihre Ideen und Empfindungen zu stärkerem Ausdruck bringen. „Tritt dagegen die Musik als herrschend auf, so mufs das Theater „ihr vorzugsweise angehören, so dafs die Poesie dann nur den „zweiten, die Tanzkunst den dritten Rang einnimmt. Die poetischen „Worte, welche der Musik unterlegt sind, sollen dann nur auf Ver-

[1]) Das, was also neuerdings Planck in seiner verdienstlichen Schrift *Ueber die Verbindung der Künste auf der Bühne* als Grundgesetz behauptet, ist hier also bereits deutlich ausgesprochen.

„stärkung des musikalischen Ausdrucks abzielen, um den Sinn der „Melodie zu verdeutlichen. Ebenso endlich, wenn die Tanzkunst „herrsche, müsse sich die Musik darauf beschränken, den Rythmus „der Bewegung zu markiren". Was die Stellung der Poesie zum Tanze betrifft, so meint er, es sei zwar nicht Gebrauch, Worte mit dem Tanz zu verbinden, aber dies könne ebensogut geschehen und sei im Alterthum geschehen, da man hier den Tanz mit Gesang begleitet habe. — In dieser Verbindung gewähren nun die drei Künste ein Schauspiel menschlicher Handlungen und Leidenschaften (hier klingen die aristotelische *πρᾶξεις* und *πάϑη* an). Was die andere drei Künste, nämlich die Baukunst, die Plastik und die Malerei beträfe, so hätten diese nur räumlich die Scene zu schmücken, welche die Lokalität der Darstellung so zur Anschauung bringe, wie sie dem Charakter der handelnden Personen und des darzustellenden Stoffes angemessen sei.

In dieser Gegenüberstellung der beiden Dreiheiten von Künsten (Dichtkunst, Musik und Tanz gegen Architektur, Plastik und Malerei) ist nun allerdings das ursprüngliche Kriterium, nämlich der Gegensatz von Auge und Ohr, als Organen der ästhetischen Wahrnehmung, ebenso verschwunden wie die Unterscheidung zwischen schöner und verschönernder Kunst. Denn während der Tanz dem Auge angehört, also auf die Seite der Malerei und Plastik zu stehen kommen sollte, ist er plötzlich die Schwester der Dichtkunst und Musik geworden, und während früher nur die Architektur (mit der Beredsamkeit) ganz von den schönen Künsten ausgeschlossen und den blos verschönernden zugerechnet würde, treten hier mit einem Male auch Malerei und Plastik als solche auf. Es sind dies Widersprüche, die nothwendig aus dem falschen Eintheilungsprincip, nämlich dem Kriterium der Wahrnehmungsorgane, folgen; im Uebrigen aber hindern diese Widersprüche nicht, dafs die Bemerkungen Batteux's viel Richtiges enthalten, wenn er dies auch mehr seinem kritischen Instinkt als seiner philosophirenden Reflexion verdankt. Denn selbst darin, dafs er alle Künste zu einer harmonischen Verbindung auf der Bühne zusammenschliest, liegt das ganz richtige Gefühl, dafs die dramatische Poesie — die Tragödie — die höchste Stufe der künstlerischen Darstellung überhaupt bezeichnet, und dafs, wenn eben das Drama in Frage kommt, alle übrigen Künste theils als Begleiterinnen theils als Dienerinnen jener höchsten Gattung unterzuordnen sind; nicht aber umgekehrt. Denn das Drama kann nie schlechthin Mittel für irgend eine andere künstlerische Darstellungsweise sein, sondern befindet sich — wie in der sogenannten

historischen Oper — stets in falscher Stellung oder hört auf, wahrhaft Drama zu sein.

173. Gegenüber dem Ernst und dem immerhin redlichen Streben, in den Geist der aristotelischen Aesthetik einzudringen, welches den „Apostel des halbwahren Evangeliums der Nachahmung der Natur“ — wie Göthe den Abbé Batteux nennt[1]) — charakterisirt, nimmt der kaustische Diderot eine Stellung ein, welche, ohne das Princip der „Naturnachahmung“ aufzugeben, es im Gegentheil in noch entschiedenerer Weise materialisirt. In Diderot's Auffassung sind — abgesehen von seiner, meist in sophistischen Paradoxen sich gefallenden Darstellungsweise — zwei Seiten zu unterscheiden: einmal die ebenerwähnte einseitige Verherrlichung der direkten und unbedingten Naturnachahmung als ausschliefslicher Aufgabe für die Kunst, sodann die auf Grund dieses Princips eingeschlagene Opposition gegen die abstrakte Idealisirung, die sich in einer beifsenden Verhöhnung des akademischen Modellzopfes ausspricht. In beiden Richtungen hat er es ebenfalls nur mit der Kunst, und zwar speciell mit der Malerei, zu thun. Auf eine Gliederung oder Theorie der Künste in ihrer wechselseitigen Beziehung, geschweige denn auf eine philosophische Bestimmung des Schönheitsbegriffs nach den verschiedenen Momenten seiner Erscheinung hat er sich fast gar nicht eingelassen. So ist von einem Fortschritt über Batteux bei ihm so wenig die Rede, dafs vielmehr in seinen hingeworfenen Bemerkungen über Zeichnung, Kolorit u. s. f., wenn auch ein praktisch-kritischer Sinn, so doch im Uebrigen, was den tieferen Gedankengang betrifft, ein entschiedener Rückgang gegen seinen Vorgänger zu bemerken ist.

174. ***Denis Diderot*** ist am 5. October 1713 zu Langres in der Champagne geboren, studirte die Rechte, Physik, Mathematik und was man damals „Philosophie“ nannte. Bekannt ist die von ihm im Verein mit d'Alembert und andern Gelehrten veranstaltete Herausgabe des *Dictionnaire encyclopédique* in 17 Bänden, welcher viel Aufsehen erregte und der kritischen Richtung, an deren Spitze er stand, den Titel der „encyklopädistischen“ erwarb. Er war ein Günstling der Kaiserin Katharina, welche ihm seiner zerrütteten Vermögungsverhältnisse wegen seine Bibliothek abkaufte, dieselbe jedoch erst nach seinem Tode beanspruchte, welcher am 31. Juli 1784 zu Paris erfolgte. Er hat eine Menge Schriften herausgegeben,

[1]) In den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung von Diderot's Dialog *Rameaus Neffe*. Er wundert sich dabei, dafs Diderot den Abbé Batteux einen „Heuchler“ nennt.

Romane, Lustspiele, besonders aber kritische. — Hier sind nur zu nennen die unter dem Titel *Essais sur la peinture* vereinigten kleinen ästhetisch-kritischen Abhandlungen, welche die besonderen Titel führen, deren Fassung schon einen Vorgeschmack von seiner Behand lungsweise giebt: *Mes pensées bizarres sur le Dessin; Mes petites idées sur la Couleur; Tout ce que j'ai compris de ma vie du Clair-obscur*; *Ce que tout le monde sait sur Expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas; Paragraphe sur la Composition, où j'espère que j'en parlerai; Un petit corollaire de ce qui précède*, und die *Observations sur le Salon de peinture* (im Jahre 1765), welche mehr wegen der besprochenen Werke als wegen der Besprechungen selbst von Werth sind. — Göthe hat sich die — im Grunde undankbare — Mühe gegeben, die ersten beiden Abhandlungen („Ueber die Zeichnung“ und „Ueber die Malerei“) zu übersetzen und mit seinen kritischen Bemerkungen zu begleiten. Diese letzteren sind insofern von Interesse, als sie uns einige Aufschlüsse über die Anschauungsweise geben, welche Göthe über das Verhältnifs der Kunst zur Natur, sowie über die künstlerische Thätigkeit hat. Für jetzt haben wir es indefs nur mit Diderot zu thun, indem wir den Versuch machen, aus den zerstreuten Bemerkungen seiner petulanten Feder diejenigen herauszusuchen und zu ordnen, aus denen, nach Abschälung der aus sophistischen Scheingründen und paradoxen Bonmots bestehenden Form, seine wahre Ansicht über einige Hauptfragen hervorgeht.

175. Sein Princip ist, wie bei Batteux, die *Naturnachahmung*. Aber während dieser sich hinreichend in Aristoteles hineingelebt hatte, um zu ahnen, dafs bei dieser sogenannten Naturnachahmung die Natur nicht Zweck, sondern Mittel der Nachahmung sei, und dafs der eigentliche Gegenstand, worauf sich die „Nachahmung“ zu richten habe, vielmehr das Gegenstück zur Natur, nämlich die Idee sei, welche (im Sinne des Aristoteles) von der Natur selber nachgeahmt werde, fafst Diderot diese Naturnachahmung als eine direkte und ausschliefsliche. Der erste Satz, womit er seine ästhetischen Abhandlungen beginnt, giebt hierüber einen ebenso zweifellosen Aufschlufs, wie er falsch ist. Er sagt: *La nature ne fait rien d'incorrect* (die Natur schafft nichts Inkorrektes)[1]. „(Denn) jede „Form, schön oder häfslich, hat ihre Ursache (!), und von allen We-

[1]) Dagegen bemerkt Göthe ganz richtig, man könne mit viel mehr Recht den Satz umkehren und sagen: die Natur ist niemals korrekt. Er schlägt statt „inkorrekt“ vor: *inkonsequent*, und die Beispiele Diderot's beweisen, dafs dies in der That das Richtige ist.

„sen, die existiren, giebt es keins, welches nicht so ist, wie es sein „— soll". Hätte er hier gesagt „muſs", in dem Sinne der nothwendigen Folge einen *causa efficiens*, dann wäre es richtig gewesen; *soll* drückt aber die Wirkung der *causa finalis* aus, d. h. die ursprüngliche Bestimmung nach Maaſsgabe des Begriffs, und so wird der ganze Satz ein sophistischer Trugschluſs. Dies kann nun als Probe des Diderot'schen Deducirens gelten. Da er auf diesen völlig falschen Grundsatz seine ganze folgende Theorie über die „Natürlichkeit", welche die Kunst im Auge haben müsse, basirt, so leuchtet ein, daſs nicht viel gesunde Gedanken dabei herauskommen können. Die *Natürlichkeit* also, gleichviel ob schön oder häſslich, ist Aufgabe der Kunst: „Wir sagen von einem vorübergehenden Menschen, „er sei miſsgestaltet. Ja, nach unseren armen Regeln; aber nach „der Natur ist's ein anderes Ding. Wir sagen von einer Statue, „daſs sie die schönsten Verhältnisse habe. Ja, nach unsern arm„seligen Regeln; aber auch nach der Natur?" — So scheint bei ihm die ideelle wie die ideale Seite des künstlerischen Schaffens in die platteste, bornirteste Nachahmung der zufälligen, mangelhaften Naturerscheinung auf- und darin unterzugehen? — Doch nicht ganz. Freilich in einer Beziehung, nämlich was das Objekt der Nachahmung betrifft, so ziemlich, nicht aber in Hinsicht des künstlerischen Thuns. Wir können billigerweise anerkennen, daſs Diderot, allerdings zunächst aus einer als berechtigt gefühlten Opposition gegen das schematisch-akademische Modellwesen, sodann aber aus einem tieferen Instinkt für das im „Natürlichen" liegende Charakteristische — was er freilich nicht nennt — so eifrig für die Naturnachahmung plaidirt. Er faſst offenbar das Natürliche hier nicht allein als das blos Naturwirkliche, sondern auch als das Naturwahre, also nicht nur in seinem Gegensatz zum Idealen, sondern auch in dem zum Unnatürlichen; und wenn er auch diese beiden verschiedenenen Gegensätze fortwährend verwechselt und dadurch zu gänzlich falschen Schluſsfolgerungen kommt, so muſs man ihm doch in den Fällen, wo er den richtigen Gegensatz festhält, Recht geben. Am besten wird dies aus einigen kurzen Bemerkungen über das *Modellzeichnen in den Akademien* hervorleuchten:

„Glaubt Ihr die sieben Jahre, welche man auf der Akademie „dazu anwendet, um nach dem Modell zu zeichnen, gut angewendet, „und wollt Ihr wissen, was ich davon denke? Daſs es gerade diese „sieben peinlichen und grausamen Jahre sind, in denen man sich „eine Manier in der Zeichnung angewöhnt. Alle diese akademischen „Stellungen, gezwungen, zugerichtet und arrangirt; alle diese kalt

„und linkisch durch einen armen Teufel ausgedrückten Handlungen, „und immer durch denselben armen Teufel, der dafür bezahlt wird, „dafs er dreimal wöchentlich kommt, um sich zu entkleiden und von „dem Professor zur Gliederpuppe machen zu lassen — was haben sie „gemein mit den Stellungenund den Handlungen der Natur? Was hat „der Mann, der aus dem Brunnen auf Eurem Hofe Wasser schöpft, ge„mein mit einem Menschen, der, gar nicht dieselbe Last tragend, auf „plumpe Weise diese Handlung nachäfft, indem er auf der Estrade der „Schule die Arme in die Höhe reckt?... Dieser Mensch, welcher „flehentlich zu bitten, zu schlafen, nachzudenken, das Bewufstsein zu „verlieren scheint auf Kommando, was hat er gemein mit jenem Bauer, „der vor Ermüdung auf den Boden gesunken ist, mit jenem Philosophen, „der, an seinem Kamin sitzend, in Gedanken versenkt ist, mit dem halb„erstickten Mann, der in der Menge ohnmächtig wird? Nichts, durch„aus nichts“. .... „Die Natur wird ganz vergessen, die Phantasie „aber mit Handlungen, Stellungen, Gestalten angefüllt, die nur falsch, „zugerichtet, lächerlich und kalt sind. Da sind sie eingeschachtelt und „kommen, wenn der Künstler seinen Pinsel ergreift, heraus gleich ver„driefslichen Gespenstern, die er nicht wieder los werden kann, und „breiten sich auf der Leinwand aus“ ... — „Es würde nichts Manie„rirtes geben, weder in der Zeichnung noch in der Farbe, wenn man „nur die Natur und nichts als die Natur mit Sorgfalt nachahmte. „Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, „ja selbst von der Antike“. — So sehen wir ihn nach einer Reihe ganz richtiger Bemerkungen über die Berechtigung des Naturwahren gegen das Gekünstelte, plötzlich durch einen anscheinend sich durchaus nicht markirenden Wechsel des Begriffs — nämlich durch Unterstellung des „Natürlichen“ als Gegensatz des Idealen (welches letztere keineswegs dem Naturwahren entgegengesetzt ist, sondern nur dem Naturwirklichen) — zu einem paradoxalen Sophismus gelangen, der hier (am Schlufs der Abhandlung) geradezu auf einen Knalleffekt berechnet ist.

176. Die zweite (ebenfalls noch von Göthe übersetzte) Abhandlung „Ueber das Kolorit“ ist mehr technischer Art und liefert für uns wenig Ausbeute, obschon sich darin auch viel gute Bemerkungen finden. Aus denselben Gründen übergehen wir die Abhandlungen über das „Helldunkel“, den „Ausdruck“, die „Komposition“: es sind allgemeine Reflexionen mit praktischer Tendenz, aber ohne eigentlichen principiellen Werth. Wichtiger ist das *Corollaire* (Cap. VII). Hier beginnt er mit dem Ausruf: „Aber was bedeuten „alle diese Grundsätze, wenn der Geschmack eine Sache der

„Laune ist und es kein ewiges, unveränderliches Gesetz „der Schönheit giebt?“ — Schon die Aufwerfung einer solchen Frage ist seitens Diderot's, welcher die „Nachahmung der Natur, „ob schön, ob häfslich“ verlangt, eine Inkonsequenz; vollends aber ihre Beantwortung. Statt nämlich — was einigermaafsen zu seinem Princip stimmen würde — die Natur als solche (ihrer „Korrektheit“ wegen) für schön zu erklären, oder wenn nicht die Natur, so doch die Kunst, wenn sie die Natur so nachahmt, verläfst er plötzlich den Boden der objektiven Naturnachahmung, um für die Kunst, ja schon für das ästhetische Gefühl oder, wie er sagt, für den *Geschmack*, einen Unterschied dadurch in die Naturdinge zu legen, dafs er sie in *schöne* und *häfsliche* trennt. Aber auch dies wäre noch, obgleich seinem Princip der steten Korrektheit widerstrebend, allenfalls zu ertragen, wenn er diesen Unterschied in objektiver Weise zu bestimmen suchte. Allein, nichts von allem Diesem. „Woher, „wenn der Geschmack nur Sache der Laune“ (d. h. zufälliger Subjektivität) „wäre, woher“ — ruft er — „kommen jene köstlichen „Bewegungen, die sich so plötzlich, so gewaltsam in unsrer Seele „erheben, woher jene Thränen der Freude, des Schmerzes, der Be„wunderung bei dem Anblick irgend eines grofsartigen Naturschau„spiels oder irgend einer grofsherzigen Handlung?“ — Also nicht einmal auf die Natur mehr beschränkt er die Wirkung des Schönen, er dehnt sie auch auf das sittliche Gebiet aus; vor Allem aber verlegt er die Nothwendigkeit, die Wahrheit des Schönen durchaus in das Subjekt.

Charakteristisch für ihn ist, dafs er sich bei dieser gefühlvollen Stelle — in Erinnerung gleichsam an seine frühere Skepsis — selber zuruft: „*Apage Sophista! tu ne persuadera jamais à mon coeur qu'il a tort de frémir, à mes entrailles, qu'elles ont tort de s'emouvoir!* — Allein, was beweist dies für das Princip? Einfach, dafs es sich selbst zu widerlegen gezwungen ist. Wäre es für die Kunst hinreichend, nur die Natur zu kopiren, und läge der Werth des Kunstwerks nicht in seiner ideellen Wirkung, sondern lediglich in dem Grade der Naturtreue — gleichviel was dargestellt sei —: dann hätten das „Herz“ und die „Eingeweide“ allerdings Unrecht mit ihrer Bewegtheit. — Und wie erklärt er nun den Geschmack? Als „eine durch wiederholte Erfahrung erworbene Leichtigkeit, das „Gute und das Wahre, mit dem besondern Umstande, der es schön „macht, zu erfassen und davon schnell und lebhaft erfafst zu werden“. Welcher Art aber diese Erfahrungen seien, und wie man sie überhaupt machen könne, ohne schon Geschmack mitzubringen,

der doch erst ihr Resultat sein soll: dies Alles bleibt unerörtert, und damit verläuft sich denn auch die Diderot'sche „Naturnachahmung" im Sande unbestimmter Subjektivität.

177. Mit Diderot schliefst diese Seite der französischen Aesthetik ab; sie entspricht ihrer Grundanschauung nach allzusehr dem skeptischen Charakter und dem an Paradoxen Gefallen findenden Sinn der Franzosen, als dafs sie nicht tiefe Wurzeln hätten schlagen sollen. Die wenigen *Philosophen*, welche sich nach ihm und in seinem Sinne mit Reflexionen über das Schöne und die Kunst befafsten, wie Marmontel (1723—1799), welcher „Kraft", „Reichthum" und „Intelligenz" als die Momente des *Schönen* bezeichnete, und einige andere, gaben sich alle Mühe, etwas Neues zu den Diderot'schen Sophismen hinzuzufügen, kommen aber darin wenig über einige dürftige Kategorien hinaus.

b) Cousin, Benard und Pictet.

178. Diese drei, besonders aber der erstgenannte, bilden nun die andere Seite der französischen Aesthetik, nämlich die abstraktidealistische, welche, wesentlich aus einer Reaction gegen den Materialismus der Philosophie des 18. Jahrhunderts hervorgegangen und durch die Errungenschaften der neueren deutschen Philosophie principiell und substanziell bereichert, zu einer Art eklektischen Platonismus gelangte. Der Zeit nach fallen sie bereits in die dritte Periode der Geschichte der Aesthetik, ohne indefs gegenüber den verschiedenen Standpunkten der deutschen Aesthetik eine originale Stellung einzunehmen. *

§. 29. 3. Die Aesthetik der Italiener.

179. Die Italiener haben sich schon sehr früh mit dem „Schönen" beschäftigt, freilich nicht im Sinne ästhetischer Untersuchung, sondern deskriptiv und apologetisch. In dieser Richtung bewegen sich namentlich verschiedene „Dialoge über die Schönheit" aus dem 16. Jahrhundert, z. B. Franco's *Dialogi ove si tratta della bellezza* (1542), di Gozze u. s. f., ferner Betussi's *La Leonora, sopra la vera bellezza* u. m. a. Von den späteren Italienern schliefsen sich einige, namentlich Pagano, an die französichen Anschauungen vom Schönen, besonders wie sie noch bei Batteux im Gewande aristotelischer Kategorien auftreten, an. Im zweiten Theil seiner (auch in's Deutsche übersetzten) *Versuche über den Ursprung*,

Entwicklungsgang und Verfall der socialen Verhältnisse kommt Pagano auch auf den Geschmack und die Kunst zu sprechen. Er geht dabei, wie Batteux, von der „Naturnachahmung“ als Substrat ideeller Kunstanschauung aus, ja er legt auf das Ideelle noch einen stärkeren Nachdruck als der französische Aesthetiker, indem er bemerkt, dafs der Künstler den Naturdingen eine „höhere Anmuth“ verleihe, so dafs man „ganz neue, von ihm geschaffene Wesen“ zu erblicken glaube. Dies bewirke er dadurch, dafs er „die in der „Natur (nach der Zufälligkeit) zerstreuten Schönheiten sammle und „so ordne, wie es die Natur selbst würde gethan haben“, wenn sie nämlich (aber dies sagt er nicht) statt des Lebens die Schönheit zum Hauptzweck hätte. „Nicht die Individuen also schlechthin, „sondern, sofern sich in ihnen die (dem Begriff nach) vollkommne „Gattung offenbare, bilde der Künstler nach“. Wenn nun auch hierin eine Verwechslung des Kunstschönen mit dem Vollkommnen, als dem Idealen des Naturwirklichen liegt — eine Verwechlung, die wir bis in die neuere Zeit herab fast durchgehends antreffen —, so ist doch immerhin anzuerkennen, dafs er sich mit dem metaphysischen Begriff des Schönen überhaupt beschäftigt. „Das Vermögen“ — fährt er fort — „jene zerstreuten Schönheiten zu erkennen, sei „der dem Menschen eingepflanzte innere Sinn, welchen man *Geschmack* „nenne; das Vermögen, sie zu verbinden und daraus ein Ganzes zu „schaffen, dagegen das künstlerische Genie“. — Noch deutlicher verräth sich das Studium Batteux's in dem Versuch, die Momente der „Schönheit“ zu bestimmen. Er unterscheidet zunächst die *aktuelle* und *materielle* Schönheit, oder wie er sagt: „die Schönheit des Han„delns und des Seins“. In beiden müsse das Princip der „Einheit“ als Zusammenstimmens der Theile zum Ganzen stattfinden. Beruhe „diese Einheit auf Gleichheit der Theile, so sei die Schönheit eine „arithmetische, beruhe sie auf dem Verhältnifs von ungleichen „Theilen, so sei die Schönheit eine geometrische“: Dies sei die Schönheit der Proportionalität oder die „Harmonie“. Diese finde sich in allen Künsten, in der Malerei, Skulptur, Musik; aber auch in der Tugend u. s. f. Die Differenz zwischen dem Guten und dem Schönen sieht er dann lediglich in dem Unterschied zwischen innerlicher und äufserlicher Harmonie, so dafs man die „Schönheit“ als die in die Erscheinung tretende Güte, die „Güte“ aber als innerliche Schönheit bezeichnen könne. —

180. Einige andere Italiener nähern sich mehr dem Empirismus der Engländer, z. B. Muratori (1672—1750) welcher *Riflessioni sopra il buon gusto intorno le science et le arti* (Vened. 1703)

schrieb, besonders aber Spaletti (*Saggio sopra la bellezza*, Roma 1765), dessen Zurückführung des ästhetischen Wohlgefallens auf den Egoismus der Empfindung an Burke's „Selbsterhaltungs-“ und „Geselligkeitstrieb“ [1]) erinnert, während der Jesuit Bettinelli (1718—1808) in seiner Schrift: *Della bellezza esteriore del corpo umano e della bellezza d'espressione* (Vened. 1782) nach der andern Seite hin dem Platonismus Shaftesbury's sich nähert. Von ihm rührt auch eine Abhandlung *Del entusiasmo nelle belle arti* her, die in seine gesammelten Werke (Venedig 1801) aufgenommen wurde. Doch gehen seine Reflexionen wenig über allgemeine rhetorische Phrasen hinaus. Endlich gab Gaud. Jagemann (wie es scheint selbst ein Deutscher) 1771 zu Florenz ein aus deutschen Populärästhetikern kompilirtes Werk: *Saggio sul buon gusto nelle belle arti, ove si spiegano gl'elementi della Estetica* heraus. — Eine neue Seite der Betrachtung gewinnen so die Ialiener dem ästhetischen Gebiet nicht ab; auch ist kein eigentlicher Zusammenhang zwischen ihren Ansichten wahrzunehmen.

§. 30. 4. Die Aesthetik der Holländer.

181. Bilden die ästhetischen Betrachtungsweisen der Engländer und Franzosen auf der gemeinschaftlichen, mit dem Widerspruch von Denken und Sein behafteteten Basis der verständigen Reflexion einen bestimmten Gegensatz, welcher sich hinsichtlich der Bewegung des Reflektirens lediglich als eine Divergenz der Richtungen innerhalb desselben logischen Cirkels erkennen läſst, so macht die Aesthetik der Holländer, welche sich in Hemsterhuis koncentrirt, den an sich widerspruchsvollen Versuch, ohne jene Basis zu verlassen, gleichsam durch eine Transaction der feindlich zu einander sich verhaltenden Principien, zu einer Art Versöhnung derselben zu gelangen. Es ist dies das eigentliche Wesen des Eklekticismus, welcher, im tieferen Grunde von dem richtigen Instinkt geleitet, daſs eine Versöhnung des Widerspruchs möglich, ja nothwendig sei, die Momente desselben, statt sie in einer höheren Einheit zu vermitteln, nur durch gegenseitige Erweiterungen ihrer Grenzen zu einer gewissen Unbestimmtheit und Verschwommenheit des Begriffs abschwächt, um sie gefügiger für eine verständige Verknüpfung und Ausgleichung zu machen. Daſs eine solche Ausgleichung immerhin nur eine scheinbare und schlieſslich der Widerspruch in seiner gan-

---

[1]) Siehe oben No. 160.

zen Härte bestehen bleibt, versteht sich von selbst.[1]) — Solcher Art nun ist der Eklekticismus, welcher den Standpunkt von Hemsterhuis gegenüber den Engländern und Franzosen charakterisirt und der somit als die eigentliche Selbstvernichtung des Reflexionsstandpunkts überhaupt erscheint.

182. Franz Hemsterhuis, Sohn des berühmten humanistischen Philologen Tiberius H., des Lehrers von Ruhnken und Valckenar, ist 1720 zu Gröningen geboren. Er lebte meist in Haag, wo er als erster Sekretair der Vereinigten Staaten im Jahre 1790 starb. Seine Philosophie basirt auf Hugo Grotius, dem holländischen Locke, sowie auf diesem letzteren selbst, obschon sein Sensualismus durchaus nicht die entschieden empiristische Färbung zeigt, wie die des letztgenannten Philosophen. Er schrieb eine Reihe archäologischer und kritisch-ästhetischer Abhandlungen und Dialoge, z. B. *Lettre sur la sculpture* (1760); *Lettre sur une pierre antique* (1779); *Sur les désirs; Simon ou des facultés de l'âme; Aristée ou de la Divinité* (1779), eine religionsphilosophische Abhandlung, worin aber auch verschiedene ästhetische Betrachtungen eingestreut sind. Seine Werke wurden unter dem Titel *Oeuvres philosophiques* von Jansen (Paris 1792 und 1809) später von van de Weyer in 2 Bänden (Löwen 1825—27) und von Meyboom (Löwen 1846—50) in 3 Bänden herausgegeben. Eine Uebersetzung erschien bereits 1782—97 zu Leipzig in 3 Bänden.

Zur näheren Bestimmung des Hemsterhuis'schen Standpunkts ist nun Dies zunächst zu bemerken, dafs eben jene Ahnung von der Nothwendigkeit, eine Versöhnung der Gegensätze zu suchen, es ist, welche den eigentlichen Grund seines eklektischen Reflektirens enthält und ihn darauf hinführt, diese Nothwendigkeit als eine objektive zu betrachten, d. h. sowohl hinsichtlich des Gegensatzes selbst, nämlich dafs er an sich berechtigt sei, als auch hinsichtlich seiner Versöhnung, welche annäherungsweise sich zu erfüllen habe. So verlegt er den Widerspruch aus dem subjektiven Denken in den des Seins, als in welchem er thatsächlich vorhanden sei, und folgert nun hieraus umgekehrt für das Denken, dafs dieses, weil das sich widersprechende Sein sein Objekt sei, an dem Widerspruch nothwendiger Weise participire, ihn gleichsam wiederspiegele. Hiemit ist denn allerdings eine unübersteigliche Grenze gesetzt, sofern das Denken an seiner Fähigkeit, den Widerspruch zu lösen und zu über-

[1]) Ueber das Wesen des Eklekticismus ist schon oben, bei Gelegenheit Ciceros, ausführlicher die Rede gewesen. Vergl. S. 210.

winden, und damit an sich selbst verzweifelt. Dieser Gedanke zieht sich, theils mit Bewuſstsein behauptet theils unausgesprochen, durch die ganze philosophische Erörterung von Hemsterhuis hindurch und verleiht seiner Anschauung den Charakter einer steten Doppelseitigkeit, die sich übrigens schon im Princip seiner Philosophie ausspricht. Er geht nämlich weder wie Shaftesbury von einem abstrakten Idealismus, noch wie Home von einem ebenso abstrakten Empirismus allein aus, sondern stellt von vorn herein diese beiden einander entgegengesetzte Ausgangspunkte als zusammengehörig hin, indem er einerseits die Existenz eines „inneren Sinnes" behauptet, welcher „die Seele ihrer göttlichen Natur nach zu dem ihr Verwandten, nämlich zum ewig Wahren und Schönen, ja zu Gott, als „der Urquelle desselben, hinaufzieht", andrerseits aber auch den Satz hinstellt, daſs „alle Erkenntniſs nur durch sinnliche Wahrnehmung und Beobachtung zu gewinnen" sei. Statt nun aber diese beiden Sätze als unvereinbar zu erkennen oder ihren Widerspruch in einer höheren Wahrheit aufzuheben — was vom Standpunkt der Reflexion aus allerdings unmöglich ist — findet er als die konkrete Verbindung der sich widersprechenden Momente den Menschen. —

Es liegt hierin wieder — man kann dies nicht leugnen — eine Ahnung des Wahren; denn der Mensch ist eben dies zwischen die Welt des schlechthin objektiven Seins und die Welt des reinen Denkens in die Mitte gestellte Wesen, welches allein an beiden participirt, oder um es trivial auszudrücken: er ist zugleich Sinnlichkeit und Denken. Allein, wie diese konkrete Einheit von Hemsterhuis gefaſst wird, wird in ihr die Selbstständigkeit der Momente nicht in dem Sinne „aufgehoben", daſs sie zugleich vernichtet und konservirt erscheinen, sondern es wird zwischen ihnen ein Durchschnittsmaaſs geistiger Kraft genommen, so daſs sie, eins durch das andere auf ein Minimum abgeschwächt, indifferent zusammenflieſsen. Wenn wir nun jenen im Menschen waltenden Gegensatz des Denkens und der Sinnlichkeit ganz allgemein als den zwischen Geist und Körper fassen, so findet Hemsterhuis die Auflösung dieses Gegensatzes in Dem, was wir *Seele* nennen. Er sagt: „Da die Seele nur „durch ihre Organe erkennen kann, diese aber ihrer sinnlichen Na„tur halber es nicht gestatten, daſs sie das zu Erkennende mit einem „Male in seiner ganzen Wesenheit und Mannigfaltigkeit auffaſst, so „ist sie nur im Stande, das Ganze in dem Nacheinander der Theile „zu erkennen. Der *innere Sinn* ist nun aber auf das untheilbare „Eins, auf die Allheit gerichtet, und könnte die Seele diesem Zuge „folgen, so wäre ihre Erkenntniſs, als Totalität, völlige Einheit mit

„dem zu Erkennenden, das Erkennen selbst aber, als durchaus zeit-„los, unendlicher, absoluter Genufs. Da nun die Seele, als gebun-„den an die Organe des Erkennens, die Unmittelbarkeit und To-„talität der Erkenntnifs entbehren mufs, so strebt sie, getrieben „durch den stets auf diese Totalität gerichteten inneren Sinn, wenig-„stens die möglichst grofse Menge von Erkenntnifstheilen (Ideen) in „möglichst kurzer Zeit zu gewinnen, und in dem Maafse, als ihr „dies gelingt, ist ihr Erkennen auch mit Genufs verbunden. — Das „relativ höchste Maafs des Genusses ist nun in Dem zu finden, was „wir das *Schöne* nennen, und deshalb ist das Schöne zu definiren „als Dasjenige, welches uns die gröfste Menge von Ideen in „kürzester Zeit gewährt".

183. Dies wäre ungefähr das einfache Resultat des ästhetischen Reflektirens von Hemsterhuis hinsichtlich der Bestimmung des allgemeinen Begriffs des Schönen, soweit es aus verschiedenen, in seinen Abhandlungen, namentlich in der *Ueber das Begehren*, enthaltenen Erörterungen abstrahirt werden kann. Er basirt also den Begriff oder, genauer gesprochen, die Erkenntnifs des Schönen auf den Genufs. Dies ist so entschieden seine Ansicht, dafs seine anderweitigen Bemerkungen ganz zusammenhangslos und unverständlich erscheinen, wenn man davon abstrahirt. — Dabei liefert auch Hemsterhuis abermals ein Beispiel dafür, dafs der reflektirende Verstand, sobald er nur ein Moment des Gegensatzes, mit dem er behaftet ist, festhält, bei weiterem Fortgehen nothwendig in das andere hineingetrieben wird. Denn wodurch anders als durch den von Hemsterhuis behaupteten inneren Sinn wird er schliefslich dazu geführt, die Erkenntnifs des Schönen auf den Genufs zu gründen? Und dafs er diesen Genufs nicht etwa als einen blofs innerlichen, etwa rein seelischen, sondern in sehr bestimmter Weise als sinnlichen, ja geradezu als Geschlechtsgenufs fafst, darüber läfst er uns ebenso wenig in Zweifel als darüber, dafs die Quelle desselben, das Begehren, aus dem unendlichen Streben des inneren Sinns auf völlige, unbedingte Einheit mit dem Objekt des Erkennens abzielt. Er sagt: „Da die Seele in ihrem" (durch den inneren Sinn geforderten) „Verlangen nach absoluter Vereinigung durch die Organe behindert „ist, so kann sie nichts völlig und rein geniefsen, was immer es „sein mag. Daher ist ein Genufs nur soweit möglich, als eine Ver-„einigung erreicht wird. Je mehr nun ein Gegenstand solche Ver-„einigung gewährt, desto gröfser ist auch der Genufs und folglich „auch die Schönheit des Gegenstandes". Hierauf gründe sich, meint er, „der sonderbare Zusammenhang zwischen den Ideen und

„den Geschlechtstheilen" und „daher komme es, dafs junge Schwär-„mer, von welcher Art ihre Regungen auch sein mögen, „dieselben stets in jenen Theilen gefühlt haben werden, in welche „schon Plato den Sitz des Begehrens gesetzt habe". —

Dies läfst nun wohl an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Wenn er daher im *Genufs* noch eine geistige und materielle Seite unterscheidet, so fafst er doch die geistige bereits so materiell, dafs für die materielle kaum noch Raum bleibt. Denn indem er über die *Liebe* — als den eigentlichen Genufs des Schönen — sich dahin äufsert, dafs in ihr „die Natur uns einen Augenblick zu „betrügen suche", und von der *Freundschaft* der Ansicht ist, dafs in ihr „die Unmöglichkeit gegenseitiger Vereinigung auch am wenig-„sten empfunden werde", so erscheint seine „Liebe" eben als rein sinnliche und zwar nur vorhanden im Augenblick der Geschlechtsvereinigung, in welchem uns die Natur über die Unmöglichkeit eines vollen und ganzen Genusses betrügt, während sonach „Freundschaft" eine — sei es auf geistige oder andere Interessen gegründete — Beziehung zwischen Personen desselben Geschlechts ist, in welcher es überhaupt gar keiner Vereinigung bedarf und daher auch ihr Mangel nicht empfunden wird. Von jener über alle Zeit und allen Raum hinausgehenden unmittelbaren Einheit des liebenden Subjekts mit dem geliebten Objekt in der Liebe des Herzens, welche das wahre Symbol der Allgegenwart und Allmacht der Idee ist, von jener Liebe, die selbst in der Verzichtleistung nicht nur auf Vereinigung, sondern auch auf das Leben einen höchsten Genufs zu finden vermag, von solcher Liebe weifs der holländische Philosoph nichts.

184. Das *Schöne* nun ist, als Substrat des Genusses, nicht die Aufhebung, wohl aber die relative Ausgleichung des im Verlangen gesetzten Widerspruchs zwischen Befriedigung und Nichtbefriedigung[1]). Objektiv betrachtet ist das Schöne das konkrete Dasein solchen Widerspruchs in der Natur selbst; denn „das ganze Univer-„sum befindet sich in einem gezwungenen Zustande, in dem es, „stets nach unendlicher Vereinigung strebend, ewig nur in Einzel-„heiten zerfällt und in dieser Zersplitterung verharrt". Das *Schöne* ist so die scheinbare Ausgleichung dieses Widerspruchs in der objektiven Welt, und deshalb ist der *Genufs* desselben dieselbe schein-

[1]) Diese Doppelseitigkeit im Verlangen scheint Göthe, der übrigens ein grofser Verehrer von Hemsterhuis war und sich, mit einiger Modification und Milderung seiner Theorie über das Schöne, zu seiner Ansicht bekannte, vorgeschwebt zu haben, als er Faust, diesen verkörperten Widerspruch des unendlichen und endlichen Geistes, von sich sagen läfst:

So taumel' ich von Begierde zum Genufs
Und im Genufs verschmacht' ich von Begierde.

bare Ausgleichung im Subjekt. Es stellt daher der Genufs die höchste Stufe unsers Erkennens dar; denn „es scheint, dafs die „Seele nicht dazu geschaffen sei, etwas rein zu erkennen, zu wissen, „sondern dazu, anzuschauen und zu geniefsen": der Genufs des Schönen also sei, meint Hemsterhuis, die höchste Erkenntnifs überhaupt, welche der Mensch erlangen könne. Denn wenn auch die Zeitlosigkeit darin nicht ganz aufgehoben wird, so gewährt er doch in relativ kürzester Zeit die gröfste Menge von Perceptionen, und hierin bestehe eben die höchste Erkenntnifs. Das, was nun so (in vollkommenster Weise) durch den Genufs erkannt wird, ist eben das Schöne. Allerdings wäre es nur ein Schritt, von dieser Fassung des Begriffs zu der höheren zu gelangen, dafs das Schöne diejenige Form ist, in welcher die Idee für die Anschauung sich offenbart, denn jene Einheit, nach welcher der innere Sinn strebt, ist im Grunde nur die Identität der Idee und der Erscheinung. Indem er aber das zweite Moment, nach der Erfahrungstheorie, in das Subjekt verlegt und statt Erscheinung: Anschauung (Erkenntnifs) sagt, wird die Idee selber zum blofsen Schein degradirt, und dies führt ihn zu jener grob materialistischen Ansicht, welche ihm die höhere Wahrheit völlig verbirgt.

Ueber jene Auffassung kommt nun Hemsterhuis weder hinaus noch auch dazu, den Inhalt des Schönen näher zu bestimmen. Wie es dabei möglich gewesen, dafs er von Herder als der „gröfste Philosoph seit Plato" gepriesen wurde und nachweislich auf Göthe einen gewissen Einflufs ausgeübt, wird an seinem Orte zu erörtern sein.

Recapitulation.

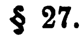
§ 25. Nach dem Verfall der antiken Aesthetik im 3. Jahrhundert n. Chr. tritt in der Geschichte der Aesthetik eine anderthalb tausendjährige Pause ein, deren Nothwendigkeit aus der totalen Veränderung der gesammten Kunstanschauung sich ergiebt. Die Kunst, in den Zwiespalt, welcher die Entwicklung des mittelalterlichen Geistes, im Gegensatz zu der Einheit des antiken Geistes, kennzeichnet, hineingerissen und zugleich daraus

hervorgehend, ist unbedingt an den geistlichen Inhalt gebunden und folglich unfrei: so wird das ästhetische Interesse völlig vom theologischen absorbirt. Erst mit der durch die Reformation von Neuem angestrebten Befreiung des Geistes von den Fesseln des geistlichen Elements beginnt die Kunst, die im Gegensatz zu der antiken Plastik wesentlich Malerei geworden war, sich ebenfalls frei zu machen vom geistlichen Inhalt, zu emancipiren, d. h. sie geht (vom Cinquecento ab, besonders aber seit Raphael) auf ihre Verweltlichung aus. Dadurch wird zwar eine gänzlich neue Bahn der Entwicklung geöffnet, aber eben darum kann es auch jetzt noch nicht zu einer Aesthetik kommen. Erst nachdem die ganze Sphäre der weltlichen Gebiete durchlaufen war, d. h. durch die Entwicklung der Landschafts-, Genre- und Stilllebenmalerei, tritt mit der positiven Erschöpfung der Naturkreise, welche zugleich mit einer negativen, d. h. einer Erschlaffung und Depravation der praktischen Kunstanschauung überhaupt verbunden ist, die Forderung einer theoretischen Betrachtungsweise des nunmehr abgeschlossenen Inhalts auf. Dies ist der Anfang einer neuen Periode der Aesthetik, welche somit erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts möglich war und als Wissenschaft zuerst durch *Baumgarten* in der Mitte des 18. Jahrhunderts begründet wurde.

§ 26. Als integrirender Theil der Philosophie überhaupt ist die Aesthetik in ihrer geschichtlichen Entwicklung an die Geschichte des philosophischen Denkens überhaupt gebunden: d. h. es ist für das Weitere eine Orientirung über die allgemeine Lage des philosophischen Bewufstseins im 17. und 18. Jahrhundert nothwendig. Das Princip, welches den Fortgang in der Geschichte des menschlichen Geistes überhaupt bedingt, d. h. die Selbstbefreiung des

Geistes, hat seit der Herrschaft der christlichen Weltanschauung eine andere Richtung genommen; denn es ist jetzt nicht mehr, wie in den vorchristlichen Entwicklungsphasen, die Natur, gegen welche der Geist ankämpft — diese ist bereits durch das christliche Princip gegen ihn herabgesetzt —, sondern vielmehr der aus dem christlichen Princip selbst durch Verfälschung seines ideellen Inhalts stammende Zwang, den die aus dem Geistigen in's Geistliche verkehrte Macht des Dogmenkultus auf den Geist ausübte. Die Befreiung von diesem Zwange, d. h. des Denkens vom gegebenen geistlichen (dogmatischen) Inhalt, woran noch die Philosophie des Mittelalters gebunden war, wird nunmehr als die Bedingung für die Selbstständigkeit des philosophischen Reflektirens aufgestellt. Aber der Zwiespalt, welcher sich in der christlich-religiösen Anschauung als der Gegensatz zwischen dem Diesseits und Jenseits darstellt, bleibt auch hier — in der Epoche der Reflexion — bestehen, nur dafs er die Form des Gegensatzes zwischen Sein und Denken annimmt: „Empirismus" und „Idealismus". Der erstere, welcher von Baco datirt, giebt der englischen Philosophie ihr besonderes Gepräge, der zweite, durch Cartesius begründet, ist der vorherrschende Charakter der französischen Philosophie. Auf die Aesthetik werden diese in ihrer starren Entgegensetzung sich als unwahr erweisenden Principien zuerst durch Home und Batteux angewandt.

Die Aesthetik der Engländer und Franzosen, sowie die der anderen Nationen in jener Zeit ist ihres wesentlich räsonnirenden, d. h. unmethodischen Charakters wegen als Populärästhetik und insofern nur als Vorläuferin der Deutschen Aesthetik zu betrachten.



§ 27. 1. In der englischen Aesthetik ist ein Fortgang von einer, wenn auch anfangs phantastischen, so doch reineren Weise der Anschauung zu einer mehr und mehr hervortretenden materialistischen Rohheit zu erkennen. ***Shaftesbury***, ***Hutcheson*** und ***Reid*** bilden die erste Gruppe. Der erste knüpft an Plato an und definirt die Kunst als Gestaltung der Materie nach Maafsgabe der Schönheit; der zweite geht durch Annahme eines inneren Sinnes über Shaftesbury hinaus, indem er die Unterschiede in dem Begriff der *Schönheit*, die er als „Einheit des Mannigfaltigen" definirt, aufzeigt; der dritte stellt den ***common sense*** als Grundprincip des Reflektirens auf und sucht auf ihn auch die Empfindung für Schönheit zurückzuführen.

Die zweite Gruppe wird durch die Empiristiker im engeren Sinne des Worts gebildet: ***Home***, ***Burke***, ***Hogarth***, welche das Aesthetische durchaus in die Erfahrung des Subjekts d. h. in die persönliche Empfindung verlegen. Home, welcher alle Erkenntnifs auf die Sinne zurückführt, beschränkt, nicht ohne Widerspruch mit sich selbst, die Wahrnehmung des Schönen auf Auge und Ohr und macht einen ersten Versuch zu einer „Theorie des Geschmacks", deren Basis der Gegensatz des Angenehmen und Unangenehmen sein soll. Seine kritischen Bemerkungen über das Drama verrathen eine Bekanntschaft mit, aber kein Verständnifs für Aristoteles. Burke's Aesthetik ist schon ganz roher Materialismus; die ***Schönheit*** erklärt er aus dem „Geselligkeits-" resp. aus dem „Geschlechtstrieb", das ***Erhabene*** aus dem „Selbsterhaltungstrieb"; Hogarth endlich beschränkt sich in seinem Aesthetisiren lediglich auf die Malerei und glaubt das Arcanum der Schönheit in der ***Schlangenlinie***, die er deshalb als „Schönheitslinie" bezeichnet, gefunden zu haben.

§ 28. 2. Die **französische** Aesthetik geht von einem der englischen entgegengesetzten Punkte aus; denn während hier mit dem englisirten Plato (*Shaftesbury*) begonnen und mit dem englisirten Aristoteles (*Home*) abgeschlossen wird — denn Burke ist Schotte und Hogarth kann kaum als Aesthetiker mitzählen —, fängt die französische Aesthetik mit dem französirten Aristoteles (*Batteux*) an und mündet in den französirten Plato (*Cousin*) aus. An *Batteux*, der sich besonders mit der „Naturnachahmung" als Princip der Kunst beschäftigt und den Versuch einer Klassificirung der Künste in „mechanische", „schöne", und „ornamentale" macht, schliefst sich *Diderot* an, der mehr durch praktische Kritik als durch ästhetische Reflexion hervorragt.

§ 29. 3. Theils an die Franzosen theils an die Engländer schliefsen sich einige **Italiener** an; an die ersteren namentlich *Pagano*, an die letzteren *Muratori* und *Spaletti*, ohne indefs der Aesthetik eine neue Seite der Betrachtung abzugewinnen.

§ 30. 4. Unter den **Holländern** ist nur *Hemsterhuis* von Bedeutung. Ihm ist das „Schöne" das relativ höchste Maafs des Genusses und dieser überhaupt die höchste menschliche Erkenntnifs.

So artet die empiristische Aesthetik der genannten Nationen einerseits in einen mehr oder minder rohen Materialismus aus, während sie anderseits hinsichtlich der Form, bei dem Mangel einer eigentlichen Methode, sich nicht über das Niveau eines ästhetisirenden Dilettantismus erhebt. In beiden Beziehungen sind diese Versuche daher nur als eine Vor- und Vorbereitungsstufe für die **Deutsche Aesthetik** zu betrachten, welche durch *Baumgarten* in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Wissenschaft begründet wurde.

Cap. III.

Die deutsche Aesthetik des 18. Jahrhunderts.

Einleitung.

§. 31. I. Allgemeine philosophische Grundlage der deutschen Aesthetik in dieser Zeit.

185. Indem wir hinsichtlich der Charakteristik des allgemeinen Standpunkts der Philosophie des 18. Jahrhunderts gegenüber dem der Philosophie des Mittelalters auf das in der Einleitung zur Aesthetik der Engländer, Franzosen u. s. f. Gesagte[1]) verweisen, müssen wir hinsichtlich der allgemeinen philosophischen Grundlage der deutschen Aesthetik die Bemerkung vorausschicken, daſs die geschichtliche Entwicklung der differenten Standpunkte nicht ganz der von uns aufgestellten Anordnung der Aesthetiker entspricht. In den philosophischen Lehrbüchern (auch von Hegel in seiner „Geschichte der Philosophie") wird gewöhnlich die Leibnitz'sche Monadenlehre und die Wolff'sche Schematisirung des Leibnitz'schen Grundgedankens, ja selbst die deutsche Popularphilosophie vor der schottischen Philosophie, dem englischen sogenannten Intellektualismus und dem französischen Materialismus behandelt. Wir haben uns mithin unsrer Anordnung halber, nach welcher die englische und französische Aesthetik als „Vorstufe" der deutschen zu betrachten ist, zu rechtfertigen. Ohne — was hier nicht am Orte wäre — tiefer in eine Kritik der betreffenden Principien einzugehen, mag nur Dies bemerkt werden, daſs, wenn anders unsre Auffassung des eigentlichen Gegensatzes im Reflektiren der Engländer und Franzosen, den wir wiederholt als eine konträre Doppel-Bewegung innerhalb desselben logischen Cirkels bezeichnet haben, die richtige ist, wenn ferner die Stellung des Holländers Hemsterhuis zu dieser Doppelbewegung, in welcher die Ausgangspunkte der einen Richtung als die Endpunkte der anderen und umgekehrt erscheinen, in dem Versuch wurzelt, diesen Gegensatz vermittelst einer durch Abschwächung der entgegengesetzten Momente zu erzielenden, im Grunde aber widernatürlichen Transaction, wenn nicht aufzuheben, so doch zu verwischen: so dürfte diesen Standpunkten gegenüber das Charakteristische in dem Reflektiren der deutschen Philosophie gerade darin liegen, daſs sie jene entgegengesetzten Momente als berechtigt anerkennt und zur Geltung bringt. Sie

[1]) §. 26. No. 144—148. (S. 273 ff.).

stimmt also darin wohl mit Hemsterhuis überein, daſs sie nicht von dem einen Moment ausgeht, um schlieſslich sich im entgegengesetzten zu verlaufen, sondern von beiden zugleich, d. h. von der Erkenntniſs des Gegensatzes selbst; sie geht aber darin über ihn hinaus, daſs sie den Gegensatz nicht zu vertuschen sucht, sondern ihn als einen dem Wesen selbst immanenten, d. h. als Prozeſs, sich zum Bewuſstsein und in ein System bringt. Hierin liegt aber ein so entschiedener Fortschritt nicht nur über die Einseitigkeit des englischen und französischen Reflektirens, sondern auch über die zweideutige Unbestimmtheit von Hemsterhuis hinaus, daſs es ganz gleichgültig ist, ob dieser Fortschritt von den Deutschen bereits vollzogen war, ehe die andern Nationen zur Vorstufe desselben gelangten. Die Elemente dazu waren jedenfalls in Baco und Cartesius, in Spinoza und Malebranche, in Locke und Cudworth, ja selbst in Hugo Grotius gegegeben; und dies genügt um so mehr, als wir uns daran erinnern müssen, daſs in der neuesten Entwicklung der französischen Aesthetik Cousin einen ähnlichen anachronistischen Standpunkt gegenüber der deutschen einnimmt, wie die englischen und französischen Philosophen des 18. Jahrhunderts im Verhältniſs zur Leibnitz-Wolffschen Philosophie, welche die Grundlage der deutschen Aesthetik bildet.

186. Wenn sich nun Baumgarten, welcher als der Begründer der deutschen Aesthetik gilt, obschon es ihm weniger um eine Erforschung des Gebiets des Schönen und der Kunst als um eine Theorie des menschlichen Empfindens und Vorstellens zu thun war, in seiner philosophischen Grundanschauung durchaus auf Wolff stützt, so weist des Letzteren philosophisches System wieder auf Leibnitz zurück; und es ist mithin das philosophische Princip dieses Denkers, von welchem wir auszugehen haben. Das Wesentliche der Leibnitz'schen Philosophie, soweit es für unsern Zweck in Frage kommt, beruht nun zunächst seiner allgemeinen Tendenz nach darin, daſs es ihm darum zu thun ist, auf Grund nur als geltend vorausgesetzter metaphysischer Kategorien den inneren Zusammenhang zwischen der geistigen und materiellen Welt, d. h. das eigentliche Wesen des Universums, als der Schöpfung Gottes, zu erforschen. Seine *Monadenlehre* ist in dieser Hinsicht als eine geistvolle Hypothese zu betrachten, die er deswegen aufstellt, weil durch sie das Räthsel der Welt für ihn vergleichweise am vollständigsten gelöst erscheint. Die Monade ist das intellektuelle Formprincip alles Seienden: in diesem Satze ist zugleich die Einheit und die Differenz beider Seiten des Gegensatzes ausgesprochen. Es liegt darin näm-

lich theils (der Spinozistischen „Substanz“ gegenüber) ein Moment unendlicher Individualisation, theils, (dem Loke'schen Empirismus gegenüber) ein Moment des Idealismus, das aber keineswegs abstrakt ist, weil es der Materie selbst immanent bleibt. Dies der Materie immanente idealistische Moment nennt Leibnitz nun die „Perception“, indem er sagt, daſs die Monade, als intellektuelles Formprinzip, *thätig* sei; solche Thätigkeit sei *Vorstellung*, das Fortgehen von einer Vorstellung zur Andern aber das *Begehren*. Wenn nun auch dieses Vorstellen nicht nothwendig und ohne Weiteres ein bewuſstes ist, so kann es sich zu solchem höhern Grade der Perception doch erheben, und solche bewuſsten Perceptionen nennt er *Apperceptionen*.

Zwischen den völlig unbewuſsten Perceptionen und den völlig bewuſsten existirt nun eine Stufenleiter von geringerer und gröſserer Deutlichkeit. Er unterscheidet daher *unorganische* (völlig unbewuſste), *organische* (dunkel bewuſste) und *bewuſste* Wesen. Die erste Klasse umfaſst die sogenannte unorganische Natur, die zweite die Thierwelt, die dritte die Menschheit; denn der Mensch sei „der Er„kenntniſs nothwendiger und ewiger Wahrheiten fähig.“ Da die Monade aber unbedingte Einheit in sich ist und also auch mit anderen keine Verbindung eingehen kann, so ist Leibnitz genöthigt, für die Erklärung der parallelen Bewegungen nicht nur der Seele und des Körpers im Menschen, sondern für die des Geistes und der Materie im Universum überhaupt die Hypothese einer Harmonie aufzustellen, die er die *prästabilirte* nennt, um einerseits die Unabhängigkeit der beiden Monadensysteme von einander, andrerseits aber auch wieder, als von Uranfang (von Gott) dazu bestimmt, ihre Einheit zu bezeichnen. Ob diese *prästabilirte Harmonie*, die ihre letzte Quelle im Willen Gottes hat, nun lediglich in einer für die beiden Seiten selbst zufälligen Parallelisirung der Bewegung besteht (was aus dem gewählten Beispiel der beiden gleich gestellten Uhren hervorzugehen scheint), oder ob sie aus der Beziehung der vielen Monaden auf die Urmonas, d. h. auf die Identität des Ganzen entspringt, kann hier dahin gestellt bleiben: soviel steht fest, daſs er *Gott* als die letzte und einzige Einheit des sonst nur in einer Kontinuitätsbeziehung existirenden unendlichen Vielheit bezeichnet. Diese beiden, allerdings so eigentlich durch einen Gewaltakt — nämlich durch die einfache Berufung auf *Gott*, der aber hier nur ein leeres Wort ist, weil er bei ihm nicht aus dem Begreifen hervorgeht, sondern als bloſser Name hingestellt wird — in Verbindung miteinander gebrachten Kategorien der unendlichen Vielheit und der unendlichen Einheit bilden also die beiden Momente

des Gegensatzes in beiderseits berechtigter Stellung. Indem Leibnitz zugleich von der Vielheit der Dinge und der ideellen Einfachheit ihres Princips ausgeht, erscheint er weder als abstrakter Idealist noch als abstrakter Empirist, sondern als verständiger Metaphysiker, der den Gegensatz zwar nicht begrifflich aufhebt, aber doch solche Aufhebung mit Bewufstsein anstrebt und jedenfalls als Postulat hinstellt.

Der Mensch nun, als diese prästabilirte Harmonie von Seele und Leib, ist gleichsam das mikrokosmische Spiegelbild der prästabilirten Harmonie von Geist und Materie im Universum überhaupt. Sofern er an beiden Entgegengesetzten participirt, entwickelt sich in ihm selbst jene Stufenfolge der Perceptionen, und es handelt sich also weiterhin nur darum, diese Gradunterschiede als konkrete Thätigkeiten des Menschen zu bestimmen. Dies vollzog Wolff, dessen Philosophie mithin als die Schematisirung der aus dem Leibnitz'schen Grundprincip gezogenen Konsequenzen betrachtet werden kann; was Baumgarten betrifft, so können wir schon hier andeutungsweise bemerken, dafs er die Empfindung des Schönen in jene Mittelstufe zwischen der völlig unbewufsten Perception und der Apperception des Bewufstseins setzte, welche schon Leibnitz als *dunkle Vorstellung* definirte. (Strenggenommen fiele das Schöne mithin in die thierische Perception). Hier ist der Punkt, wo die Aesthetik an die philosophische Grundanschauung überhaupt anknüpfte.

187. Die Wolff'sche Philosophie oder vielmehr die Art seines verständigen Reflektirens unterscheidet sich gegenüber dem der Engländer und Franzosen dadurch, dafs darin die ausdrückliche Berufung auf die blofse Wahrnehmung oder auf die Natur des Vorstellens ganz aufgegeben ist, indem vielmehr zum ersten Male, freilich vorerst in ganz pedantischer und immerhin mit verständigen Voraussetzungen behafteter Weise, der Versuch gemacht wird, den Inhalt des Denkens in einer diesem selbst analogen, gedankengemäfsen Form darzustellen. Wesentlich für seinen Einflufs auf die allgemeine Bildung seiner Zeit ist auch der Umstand, dafs er nach dem Vorgang von Thomasius und Tschirnhausen, ebenfalls zwei, freilich unbedeutende Leibnitzianer, seine philosophischen Werke nicht ausschliefslich, wie es bis dahin Sitte war, lateinisch oder gar französisch, sondern viele davon deutsch schrieb. Wolff nimmt nun nicht blos Leibnitz'sche Grundgedanken, sondern auch anderweitige, z. B. von Cartesius, auf, wodurch die Beweisführung bei ihm oft aus dem Empirischen in's Abstrakte und umgekehrt überschweift. Sein Hauptverdienst ist die Eintheilung und Gliederung des Inhalts nach philosophischen Disciplinen, die er freilich auf äufserlich hergenommene

Kategorien basirt. So unterscheidet er zunächst die theoretische Philosophie von der praktischen. Jene zerfällt dann wieder in Logik und Metaphysik; letztere weiter in Ontologie, welche von den ganz abstrakten Verstandesbestimmungen, als Principien des Seins, handelt, Kosmologie, die Lehre von der wirklichen Welt, Psychologie, welche von der Seele und ihren Eigenschaften handelt, und natürliche Theologie, die mit den Beweisen vom Dasein Gottes, zum Theil auch wieder mit der Seele zu thun hat. Die praktische Philosophie zerfällt dann in Ethik (Moralphilosophie), Naturrecht, Politik (Völkerrecht) und Oekonomie. Diese Disciplinen werden nun von Wolff gleichsam wie die Sätze in einem mathematischen Lehrbuch vorgetragen, indem er mit Definitionen beginnt, die aber, da sie stets gegebene Vorstellungen zur Voraussetzung haben, keine Begriffsentwicklung, sondern lediglich Worterklärungen enthalten; den Definitionen folgen dann Axiome, Lehrsätze mit dem obligaten *q. e. d.* u. s. f., und Alles dies ornamentirt mit Corollarien, Scholien u. s. f.

§. 32. II. Anfang und Stufengang der deutschen Aesthetik des 18. Jahrhunderts. Eintheilung.

188. Die obige Uebersicht über die Gliederung der philosophischen Disciplinen der Wolff'schen Philosophie ist hier nur deshalb gegeben, weil jetzt zu zeigen ist, welche Stelle in diesem System Baumgarten der „Aesthetik" anweist, die er indeſs, wie bemerkt, nicht als „Lehre vom Schönen" oder „der Kunst", sondern als Theorie der Empfindungen faſst. — Dies ist somit der Anfang der deutschen Aesthetik, und es ist nun zu fragen, welche wesentlichen Stufen die deutsche Aesthetik des 18. Jahrhunderts durchläuft. Dies kann hier jedoch nur im Allgemeinen und andeutungsweise angegeben werden, da sich die innere Nothwendigkeit solchen Stufenganges sowie sein begrifflicher Zusammenhang erst aus der kritischen Betrachtung selbst ergeben kann. Es ist daher vorläufig nur ganz äuſserlich zu bemerken, daſs dieser Stufengang — falls unsre allgemeine Darstellung des geschichtlichen Prozesses in der Einleitung zur Geschichte der Aesthetik[1]) auf richtiger Erfassung des allgemeinen Entwicklungsgesetzes beruht — wie in der Geschichte der antiken Aesthetik ein dreifacher sein wird. Nämlich, auf der oben dargelegten allgemeinen philosophischen Basis der Verstandesreflexion kann sich der Fortgang nur in der auf-

[1]) Siehe No. 27—28. (S. 63 ff.)

steigenden Folge derselben drei Momente offenbaren, welche die Gesammtentwicklung überhaupt bedingen, und welche wir als die Standpunkte der „Unmittelbarkeit" (*Intuition*), der „Differenz" (*Reflexion*) und „Vermittlung der Gegensätze" (*Spekulation*) bezeichnet haben. — Ueberschaut man nun die Entwicklung der Aesthetik im 18. Jahrhundert von Baumgarten bis Kant in ihren Hauptphasen, so erkennt man, daſs jenes allgemeine Gesetz — wie dies schon aus dem Wesen des Begriffs a priori sich mit Nothwendigkeit erwarten lieſs — auch hier seine unbedingte Anwendung findet. Der Fortgang ist, um hier sogleich eine Uebersicht über den gesammten Verlauf desselben in der zweiten Periode zu geben, folgender:

1. Da die allgemeine Form und Basis hier die Reflexion, d. h. das rein verständige, mit dem Gegensatz behaftet bleibende Denken ist, so wird der Anfang mit der gleichsam intuitiven Unmittelbarkeit des Reflektirens gemacht werden müssen. Unmittelbar ist dieses Reflektiren deshalb, weil es schlechthin von Voraussetzungen ausgeht, die in der Vorstellung des gegebenen Stoffes enthalten sind und von ihm unbefangen acceptirt werden. Das Nähere auf diesem ersten Standpunkt wird dann nur die verständige Zerlegung, Gliederung und Schematisirung der aus diesem vorausgesetzten Stoff abstrahirten Sonderbegriffe sein könne. Dies ist der Standpunkt Baumgartens, sowie weiterhin Sulzers und der sogenannten Popularphilosophie.

2. Ein weiterer Fortschritt ist dann nur dadurch möglich, daſs die Reflexion aus ihrer Unmittelbarkeit heraustritt, die Voraussetzung fahren läſst und zur Kritik des Gegebenen fortgeht. Dies Gegebene ist die äuſsere Menge des gestalteten Schönen, d. h. die Kunst und ihre Werke. Vom „Schönen an sich" wird hier entweder gar nicht, oder in unzureichender Weise, weil immer nur im Hinblick auf das künstlerisch Gegebene, die Rede sein können. Dieser kritische Standpunkt ist der Winckelmann's und Lessing's. Er ist, in dem Fortgang des geschichtlichen Prozesses, besonders deshalb von Interesse, weil in ihm das die allgemeine Entwicklungsstufe bestimmende Moment mit dem die besondere Stufe innerhalb derselben bestimmenden zusammenfällt. Sofern nun die Reflexion sich nun zwar einerseits auf das künstlerisch Gegebene, andrerseits aber gegen die bisherige Unmittelbarkeit des Reflektirens, also gegen ihre eigene Form des Denkens richtet, hebt sie sich so in gewisser Beziehung selbst auf, nämlich in der Beziehung, daſs sie einerseits, durch die Kritik des Gegebenen, in lauterer Objektivität sich darstellt, andrerseits in dem Durchdrungensein von dieser Objektivität

zu aufserordentlicher Klarheit und Gesundheit des Anschauens und Denkens gelangt. Diese Gesundheit charakterisirt namentlich Lessing in hohem Grade. Durch die Selbstvernichtung des formell, d. h. abstrakt reflexiven Elements wird aber nun auch die frühere verständige Schematisirung, d. h. die blos formale Zerlegung der gegebenen Vorstellungen mitaufgehoben, und es tritt dafür ein zwar systemloses, aber freies und darum den Verstand selbst befreiendes Reflektiren an die Stelle, welches auf vielen Punkten in den eigentlichen Kern des Wahren eindringt. —

3. Das Dritte ist dann Dies, dafs die freigewordene Kritik sich nicht mehr blos auf das künstlerisch Gegebene, sondern auf die in der ersten Stufe als Voraussetzung geltende Form des Denkens selbst richtet. Auf der zweiten Stufe wurde diese Voraussetzung zwar auch negirt, aber sie wurde nur einfach fallen gelassen, um die Reflexion durchaus in den Stoff sich versenken zu lassen. Hier, auf der dritten, wird zunächst dieser Stoff wieder fallen gelassen, um vor Allem die reflektirende Kritik auf jene Form des Denkens selbst zu richten, d. h. das Wesen und die Berechtigung des reflektirenden Erkennens zu untersuchen. Hiedurch erhebt sich die Kritik zu derjenigen Stufe des Denkens, welche — wenn auch immerhin noch auf der Basis der Reflexion, aber mit einem Fufse gleichsam schon darüber hinaus — einen dem Inhalt nach wesentlich spekulativen Charakter annimmt. Es ist Kant, der das reflektirende Denken zu dieser Stufe der spekulativen Kritik[1]) oder, wenn man will, der kritischen Spekulation emporhebt. Indem er die Kritik nicht mehr auf das Gegebene, die Werke der Kunstgeschichte, sondern auf die Thätigkeitsform des Geistes selbst richtet, vollendet er durch seine „Kritik der Urtheilskraft" die dritte Stufe und damit diesen ganzen Abschnitt in dem gesammten Entwicklungsprozefs des ästhetischen Bewufstseins überhaupt. — Gegenüber der in die objektive Welt des Kunstschönen sich versenkenden und daraus ihre allgemeinen Gesetze der Aesthetik schöpfenden, objektiven, aber unsystematischen Kritik Lessing's erscheint die Kritik Kant's, sofern sie sich an den subjektiven Geist selbst heranmacht, um in ihm die Quelle des Schönen zu erforschen, einerseits subjektiv und abstrakt, andrerseits aber auch, als Kritik, absolut, weil sie die gegebene objektive Welt des Kunstschönen nur fahren läfst, um sich lediglich auf das Denken selbst zu stellen und aus ihm die Kriterien für

---

[1]) Es ist daher bezeichnend, dafs er seine Werke selbst als Kritiken bezeichnet: „Kritik der reinen Vernunft", „Kritik der Urtheilskraft" u. s. f.

die Bestimmung der metaphysischen Begriffe des Aesthetik zu schöpfen.

189. Aufser und neben diesem Fortgang des philosophischen Gedankens ist nun noch eine andere Weise des Aesthetisirens zu erwähnen, welche als eine ganz eigenthümliche Erscheinung der deutschen Philosophie auftritt, nämlich die Popularphilosophie. Es ist früher[1]) bei der Einleitung in die Aesthetik der Engländer und Franzosen gezeigt worden, wie der allgemeine Charakter der Aesthetik der Letzteren wesentlich *popularphilosophisch* erscheint; in der deutschen Philosophie (nicht blos in der Aesthetik) pflegt man unter Popularphilosophie speciell die zwischen die Leibnitz-Wolff'sche und die Kant'sche Philosophie in die Mitte fallende und gleichsam den Uebergang zwischen ihnen bildende Philosophie eines Mendelssohn, Nicolai, Herder u. s. f. unter dem Namen der „Popularphilosophie" zusammenzufassen. Was indefs die Geschichte der Aesthetik betrifft, mit welchem Zweige der Gesammtphilosophie wir es hier allein zu thun haben (obschon diese Differenz auch in andern philosophischen Disciplinen, namentlich in der Moralphilosophie, nachzuweisen wäre), so ist leicht zu zeigen, dafs es unrichtig ist, die *Popularphilosophie* als eine bestimmte Stufe in der substanziellen Entwicklung der Philosophie zu betrachten; sondern die Popularphilosophie ist lediglich eine besondere und zwar unphilosophische Weise, die Ergebnisse der eigentlichen Philosophie für das gewöhnliche Bewufstsein zu verarbeiten und gleichsam mundrecht zu machen. Ihr Charakter ist daher äufserlich Mangel an System und innerlich Mangel an Methode. Was den Inhalt an Gedanken betrifft, so ist ein Fortschritt darin hinsichtlich der praktischen Ausbildung und Fortführung der Principien desjenigen philosophischen Systems, an das sie sich anlehnt, allerdings nicht nur möglich, sondern auch meist vorhanden; allein zu einem neuen Princip oder auch nur zu einer wesentlichen Erweiterung desselben kann die Popularphilosophie schon deshalb nicht gelangen, weil sie eben durchaus innerhalb der Grenze des ihr voraufgehenden philosophischen Systems beharrt.

Ferner ist zu bemerken, dafs die Popularphilosophie überhaupt nur in derjenigen Entwicklungsperiode des philosophischen Denkens auftritt, welche wesentlich den Charakter der Verstandes-Reflexion trägt; und hier ist es eben ihr Geschäft, die abstrakte Systematik vom Inhalt abzustreifen und gleichsam den gesunden Menschenver-

---

[1]) S. oben No. 149. (S. 288 ff.)

stand, der sich zu solchem Formalismus verhärtet hat, wieder geschmeidig zu machen.

Dies Geschäft der Popularisirung ist nun ein ebenso dankbares wie angenehmes: mit Zuhülfenahme geistvollen Reflektirens und lebendiger Anschaulichkeit verwerthet so der Popularphilosoph den von den drückenden Fesseln und einengenden Schranken des Systems befreiten Gedanken für das populäre Bewufstsein, indem er sich, statt an das Denken, an die Vorstellung wendet. Aber diese Weise des freien Reflektirens ist doch schliefslich an das bereits erarbeitete Princip gebunden; und wenn daher in der Reflexionsepoche des 18. Jahrhunderts ein dreifacher Stufengang hinsichtlich der Entwicklung des Princips nachzuweisen ist, so können wir schon von vornherein vermuthen, dafs es auch eine dreifache Weise dieses popularphilosophischen Reflektirens geben werde. Und in der That finden wir jeder Stufe, sogar der zweiten, auf welcher die Reflexion sich selbst aufhebt, um sich in den substanziellen Inhalt der gegebenen Kunstanschauungen zu versenken und die sich dadurch selbst von der Systematik der Form befreit (Winckelmann — Lessing), die entsprechende Popularphilosophie gleichsam als geistige Nachleserin auf dem Fufse folgen. So folgen hinter Baumgarten die Popularphilosophen Mendelssohn, Moritz, Sulzer, hinter Winckelmann und Lessing, und zwar im Anschlufs an den ersten: Mengs und d'Azara, im Anschlufs an den zweiten: Herder, Hirt, Göthe, hinter Kant endlich Schiller, Jean Paul, W. v. Humboldt. —

Da jedoch die Popularphilosophie aus den oben angegebenen Gründen nur auf dem Standpunkt der Reflexion, also in der zweiten Periode der Entwicklung des philosophischen Denkens, möglich ist, weil hier Inhalt und Form noch nicht ihren Gegensatz überwunden haben, also noch getrennt werden können (und diese Trennung, d. h. Eliminirung der Form, ist eben Aufgabe der Popularphilosophie), so hat sie mit dieser Periode auch ihr Ende erreicht. Die Periode der Spekulation läfst keine Popularphilosophie zu, weil sie selbst im höchsten Sinne des Worts, ihrem Wesen nach, populär, nämlich substanziell ist; und wo sich daher in dieser dritten Periode Popularphilosophen aufthun, gehen sie immer auf den früheren Reflexionsstandpunkt zurück, wie die sogenannte „populäre Aesthetik“ des 19. Jahrhunderts, welche meist ein mehr oder weniger seichter Eklekticismus auf der Basis verständiger Reflexion ist. Hienach läfst sich, wie in der antiken Aesthetik, so auch in der des 18. Jahrhunderts, folgender Stufengang verfolgen:

Erste Stufe: **Baumgarten** und seine Schule, und die Popularphilosophie dieser Stufe;
Zweite Stufe: **Winckelmann** und **Lessing**, und die Popularphilosophie dieser Stufe;
Dritte Stufe: **Kant** und die kantische Popularphilosophie.

Was die als Vorstufe bezeichnete und bereits abgehandelte Aesthetik der Engländer und Schotten, Franzosen, Italiener und Holländer betrifft, so bilden, wie wir gesehen haben, ihre ästhetischen Ansichten, nur einzelne Seiten derjenigen popularphilosophischen Betrachtung des Schönen, welche in ihrer principiellen Totalität nur durch die deutsche Aesthetik vertreten ist.

Cap. IV.

Erste Stufe. Baumgarten, seine Schule und die Aesthetik der Popularphilosophie dieser Stufe.

§ 33. 1. Baumgarten.

190. ***Alexander Gottlieb Baumgarten***, zu Berlin 1714 geboren, bildete sich unter Wolff zum Philosophen aus; er wurde 1738 an der Universität zu Halle Professor und siedelte später nach Frankfurt a. d. O. über, wo er 1762 starb. Die erste Schrift, worin er ästhetische Fragen, aber nur beiläufig, behandelte, war *De nonnullis ad poëma pertinentibus*. Sie erschien noch zu Halle und stellte wenigstens im Princip die Idee einer Theorie der Empfindungen auf, welche er „Aesthetik" nannte und ihr den angemessenen Platz im System der Wolff'schen Philosophie anwies. Später führte er diese Andeutungen in seinem Werke *Aesthetica* (2 Theile, Frankf. a. d. O. 1750—58) aus, in welchem der Name *Aesthetik* zum ersten Male, wenn auch in andrer Bedeutung als später, genannt wurde. Seine anderen, theils metaphysischen theils logischen Werke gehören nicht hieher. Bald nach seinem Tode erschien seine Lebensbeschreibung von G. F. Meier (Halle 1763).

Baumgarten's erste Bemühung richtet sich, wie bemerkt, darauf, der Aesthetik im Sinne einer „Theorie der Empfindungen" die angemessene Stelle im System anzuweisen, oder vielmehr er entdeckte in dem System, und zwar in der theoretischen Abtheilung desselben, eine Lücke, die auszufüllen das Princip des Systems selbst zu fordern schien, und nannte diese Ausfüllung *Aesthetik*. Wenn nämlich das menschliche Erkennen theils aus halbbewufsten Per-

ceptionen (dunkelen Vorstellungen) und bewufsten Apperceptionen (klaren Begriffen) besteht, für die Systematisirung der letzteren aber die *Logik* erfunden wurde, welche im Wolff'schen Sinne nichts weiter als den Schematismus der formalen Denkbestimmungen bedeutet, so fehlte es an der entsprechenden Systematisirung der „dunkeln Vorstellungen", oder mit andern Worten an einer Theorie des Empfindens. Die *Aesthetik*, als dieser Schematismus des Empfindens, war deshalb als eine Art niederer Logik zu betrachten, als ein untergeordnetes und der philosophischen Betrachtung eigentlich unwürdiges Gebiet der Erkenntnifs. Nichtsdestoweniger — reflektirte nun Baumgarten — und „obgleich die dunkle Vorstellung ihrer „Verworrenheit halber die Mutter des Irrthums sei, wolle man erwä„gen, dafs ein Philosoph, als Mensch unter den Menschen, sich wohl „auch zu einer so niederen Sphäre herablassen dürfe". —

Dies ist die Stellung, welche Baumgarten zu dem Inhalt der von ihm geschaffenen philosophischen Disciplin principaliter einnahm. Nun mag es erklärlich erscheinen, wenn Jemand die Bedeutung des von ihm behandelten Gebiets allzu hoch anschlägt; dafs er aber sich desselben als eines seiner eigentlich unwürdigen Objekts gleichsam schämt und sich deshalb, dafs er sich damit befafst, entschuldigen zu müssen glaubt, ist wohl ein seltener Fall. Allein dies hindert den wackeren „Vater der Aesthetik" nicht, seine Aufgabe, da er sie sich einmal gesetzt, doch sehr ernsthaft zu nehmen und nach seiner schematischen Weise durchaus gründlich zu behandeln. Es liegt etwas Komisches, aber auch zugleich Rührendes in dieser pedantischen Gewissenhaftigkeit und in dem unerschütterlichen Glauben, mit welchem die Verstandsmetaphysiker der Zopfzeit auf die Festigkeit der von ihnen schematisirten Begriffsdifferenzen bauten. Dieser Glaube ruhte nämlich auf der inneren Selbstgewissheit des gesunden Menschenverstandes, welche mit der intuitiven Unmittelbarkeit der Empfindung darin grofse Aehnlichkeit hat, dafs sie keinen Zweifel an sich selbst hegt. Der gesunde Menschenverstand ist es, welcher ihnen aus dem Kreise des gewöhnlichen Vorstellens das Material für ihre Analyse liefert, und so versehen machen sie sich denn frisch an's Werk, theilen ab, schachteln ein, gruppiren und kombiniren — stets mit Hülfe des gesunden Menschenverstandes, aber bei Leibe nicht in der gewöhnlichen Form desselben, sondern in möglichst weitläufigen Wendungen und gelehrten Phrasen.

So verfährt Baumgarten auch mit der *Aesthetik*. Nachdem der Platz bestimmt ist, welchen sie der *Logik*, als der „Wissenschaft des begreifenden Erkennens", gegenüber einnimmt, wird sie aus

der Annahme, dafs sie sich mit dem „dunkeln Erkennen der Empfindung“ zu beschäftigen habe, definirt als *Theorie der sinnlichen Erkenntnifs*. — Sinnlickkeit, Erkenntnifs, als „niedere“ und „höhere“ *Vermögen*, werden so als schlechthin feste Bestimmungen des Geistes gesetzt und kombinirt, um daraus eine Reihe von besonderen Fähigkeiten (*facultates*) zu schaffen, die wie die Fächer eines Apothekerladens neben- und übereinander liegen. Je nach dem Objekt, um das es sich handelt, nämlich ob es mehr der intellektuellen oder der sinnlichen Welt angehört, wird das betreffende Fach aufgezogen, die darin eingeschachtelte Fähigkeit herausgenommen und veranlafst, auf das Objekt und mit ihm zu operiren. Nicht blos der Kuriosität halber, sondern weil es für die besondere Auffassungsweise der ästhetischen Momente charakteristisch ist, sind die für uns wesentlichsten *Vermögen* hier zu notiren. In seiner Metaphysik behandelt Baumgarten dieselben sehr ausführlich. Er trennt zunächst, nach dem bekannten Unterschied der „dunkeln Vorstellungen“ und der „bewufsten Apperceptionen“, die höhere Vernunft von der niederen; jene ist das bewufste Erkennen des Geistes vermittelst logischer Begriffe, diese die sinnliche Anschauung. Dies ist der allgemeine Gegensatz. Weiter wird dann die *facultas inferior* wieder gespalten in eine solche, welche die Gleichheit der Dinge und eine, welche ihre Ungleichheit erkennt (*identitates rerum cognoscendi*, *sc. facultas* und *diversitates rerum cognoscendi*). Die erstere nennt er *ingenium*, die zweite *acumen sensitivum*. Daneben giebt es dann noch eine *memoria sensitiva*, eine *facultas fingendi* (Einbildungskraft), *fac. dijudicandi* (Unterscheidungskraft) u. s. f., welche, ganz in Parallelismus mit den entsprechenden Vermögen der höheren Vernunft, einen *complexus facultatum* bilden, welche alle Vorstellungen verworren zur Erkenntnifs bringen. Beruht das Urtheil auf einer deutlichen Vorstellung, so ist es ein *Verstandesurtheil*, d. h. das Erkennen ist ein „logisches“; beruht es auf einer verworrenen Vorstellung, so ist es ein *Geschmacksurtheil* und das Erkennen ist ein „sensitives“. Dies Gebiet der verworrenen Vorstellungserkenntnifs nun ist die Aesthetik, welche Baumgarten deshalb im ersten Paragraphen seines Werkes als die „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnifs“ definirt.

191. Weiter handelt es sich dann um den besonderen Inhalt dieses Erkennens oder um das „Objekt des ästhetischen Urtheils“. Dies bestimmt Baumgarten einfach, auf Grund des Parallelismus mit der logischen Erkenntnifs, dessen Objekt nämlich die *Wahrheit* ist, ebenfalls durch eine Definition, indem er sagt,

„diejenige Vollkommenheit, welche die Vorstellung erkenne, sei die „*Schönheit*; Das, was dieser Vollkommenheit widerstrebe, die *Häfs-„lichkeit*". Die schematische Eintheilung der Aesthetik in „theoretische" und „praktische", d. h. in die Theorie des Schönen und die Theorie der Kunst, obgleich sie eigentlich nur im Hinblick auf Poesie und Rhetorik aufgestellt und ganz verständig gemeint ist, hat doch auch ihre tiefere Bedeutung; freilich gelangt Baumgarten darin zu keiner weiteren Gliederung und näheren Bestimmung des besondern Inhalts der beiden Gebiete, sondern vielmehr ebendarum zu ganz schiefer (platonischer) Entwerthung des Künstlerischen gegenüber dem Naturschönen.

Das *Schöne* ist ihm also das „Vollkommne der sinnlichen Erkenntnifs". Hierin nun liegt zunächst die doppelte Bestimmung, dafs das Schöne von den Sinnen wahrgenommen wird, also lediglich an die materielle Wahrnehmung gebunden ist, sodann dafs die aus dieser Wahrnehmung geschöpfte Vorstellung eine dunkle ist. Weiter kommt es nun aber auf die feste Begrenzung des Gebiets des im Schönen verkörperten Vollkommnen an, und hier ist der Gang des Baumgarten'schen Reflektirens etwa folgender: Das *Vollkommne*, als die Uebereinstimmung des Dinges mit seinem Begriff, ist sowohl für die reine Erkenntnifs (Verstand) wie für die dunkle Vorstellung (sinnliche Wahrnehmung), wie endlich auch für das Begehrungsvermögen (Wille) vorhanden; in allen diesen drei Beziehungen ist es dasselbe seinem Wesen nach, aber für die verschiedenen Vermögen nimmt es den dreifachen Charakter 1) des *Wahren*, 2) des *Schönen*, 3) des *Guten* an. Indem nun Baumgarten das Schöne ausschliefslich auf die dunkle Vorstellung beschränkt, so dafs er die Dunkelheit (Verworrenheit) derselben zu einer Bedingung für die Erkenntnifs des Schönen macht; indem er ferner das letztere durchaus der Sphäre des Begehrens entzieht, so dafs selbst das Wohlgefallen daran nur als etwas Sekundäres für den Begriff des ästhetischen Erkennens erscheint: so ist trotz allem Schiefen in den daraus gezogenen Konsequenzen doch diese entschiedene Trennung des Schönen einerseits vom Wahren andrerseits vom Guten als ein grofser Fortschritt zu bezeichnen. Das Schöne ist seinem Grundprincip nach allerdings mit dem Wahren und Guten dasselbe, nämlich sofern sie alle drei ununterschieden den Inhalt der Idee ausmachen; als differente Sphären — und diese Differenz wird bei Baumgarten durch die Unterscheidung der drei Vermögen gesetzt — sind sie specifisch verschieden. Man kann dies im Sinne Baumgarten's auch so ausdrücken, dafs das *Schöne* und *Gute*

für den Verstand nur als „Wahres", das *Wahre* und *Schöne* für den Willen nur als „Gutes", das *Wahre* und *Gute* für die sinnliche Empfindung nur als „Schönes" vorhanden sei; etwa wie ein singender Vogel für das Ohr nur als Ton, für das Auge nur als Farbe und Form existirt. Diese feste Begrenzung der drei Gebiete des Geistes hebt uns mit einem Ruck über alle Unklarheit und Vermischung analoger Begriffe, wie wir sie bei den Engländern und Franzosen (wie früher bei Plato) fanden, zur Klarheit und Bestimmtheit empor, und auch insofern kann die Aesthetik Baumgartens als die erste wahrhafte Grundlegung des ästhetischen Gebiets überhaupt betrachtet werden.

192. Die weitere Forderung ist aber nun die, daſs das so fest begrenzte *Schöne*, als das für die sinnliche Erkenntniſs vorhandene Vollkommne, seinem Inhalt nach bestimmt werde; und da zeigt es sich denn, daſs die verständige Reflexion wohl sehr geeignet ist zur scharfen Aufdeckung von Unterschieden und zur klaren Anordnung der dadurch gewonnenen Kategorien, keineswegs aber zum tieferen Erfassen des Wesens, d. h. des substanziellen Inhalts der Idee. Je weiter daher Baumgarten in den eigentlichen Inhalt der von ihm negativ gegen einander abgegrenzten Begriffe einzudringen sucht, desto mehr läſst ihn hinsichtlich der Erkenntniſs des Wesens seine Reflexion im Stich, desto abstrakter und unwahrer erscheinen seine Definitionen und Schluſsfolgerungen. — Da das Vollkommne überhaupt in der Uebereinstimmung des Dinges mit seinem Begriff besteht, so muſs das als *Schönes* bestimmte Vollkommne der sinnlichen Erkenntniſs diese Uebereinstimmung äuſserlich wahrnehmen lassen. Die erste wesentliche Bestimmung des *Schönen* ist also wahrnehmbare Uebereinstimmung, d. h. Ordnung der Theile und zwar sowohl in ihrem Verhältniſs zu einander als zum Ganzen. Bei dieser Erläuterung mischt Baumgarten immer Reales und Gedachtes untereinander, offenbar nur, weil er stets zunächst die Ordnung in der poetischen und rhetorischen Darstellung dabei im Sinne hat. So spricht er von der „Uebereinstimmung der Zeichen mit der Ordnung der Dinge und Gedanken" und nennt dies „Schönheit der Bezeichnung, wie z. B. wenn in der Sprache durch Ausdruck und Action das Gedachte auch äuſserlich bezeichnet wird". Aber diese sich durch seine ganze Erörterung hinziehende Rücksichtnahme auf Poesie und Rhetorik, welche etwas geradezu Scholastisches hat, ist für seinen Gedankengang hinsichtlich der Bestimmung des Begriffs doch im Grunde unwesentlich. — Obgleich nun aber Baumgarten das *Wohlgefallen* als etwas der

Wahrnehmung des Schönen Fremdes betrachtet, sofern es sich bei dieser Wahrnehmung lediglich um eine Erkenntnifs, wenn auch nur um eine dunkle, handelt, so leugnet er doch nicht, dafs dieselbe stets mit Wohlgefallen verbunden sei. Denn das Vollkommne sei „zugleich ein Gutes und werde als solches begehrt, das Unvoll-„kommne aber aus dem entgegengesetzten Grunde verabscheut.“ — „Das Wohlgefallen am Schönen, als durch die dunkle Vorstellung „erkanntem Vollkommnen, gründet sich demnach auf ein verworrenes „Urtheil.“ — „Da nun die Schönheit, wenn auch indirekt (nämlich erst vermittelst der dunkeln Vorstellung, die ein verworrenes Urtheil bewirkt), „nothwendig Wohlgefallen und dadurch ein Verlangen nach seinem Besitz erregt“ — ein Schlufs, der völlig falsch ist —, „so scheint der wahre Zweck der Schönheit eben darin zu „bestehen, zunächst Wohlgefallen und dadurch Verlangen hervorzu-„rufen“. Die Hinfälligkeit dieser Schlufsfolge bedarf hier keines Nachweises, da, wie wir später sehen werden, Kant's Fortführung der Aesthetik gerade auf der Widerlegung dieses Satzes, nämlich auf der Ausschliefsung des *Verlangens* aus dem Bereich des ästhetischen Wohlgefallens beruht.

193. Ueber die Bestimmung der „Schönheit“ als ordnungsmäfsiger Uebereinstimmung der Theile unter sich und mit dem Ganzen kommt nun Baumgarten nicht hinaus. Indessen, so dürftig auch dies Kriterium ist, so hat es doch seine Berechtigung, nur wird dadurch nicht der ganze Inhalt des Begriffs, sondern blos eine Seite desselben bestimmt. Indem nun aber Baumgarten weiter auf die konkrete Erscheinung des Schönen eingeht, geräth er auf ganz einseitige und widerspruchsvolle Behauptungen. Auf Grund der Leibnitz'schen Auffassung des Universums als prästabilirter Harmonie von Geist und Materie und der Idee von der „besten aller möglichen Welten“ behauptet er, dafs die Natur — worunter er das für die sinnliche Wahrnehmung zugängliche Stück des Universums versteht — die höchste Verkörperung der Vollkommenheit sei. Als Produkt der auf das möglichst Vollkommene gerichteten schaffenden Thätigkeit Gottes sei sie mithin das Vorbild für Alles, was sonst als *schön* gelten könne, vornehmlich also für die künstlerische Thätigkeit. Naturnachahmung sei also die höchste und einzige „Aufgabe des Künstlers“. Je weiter sich die Kunst von der Natur entferne, desto unwahrer, d. h. häfslicher werden ihre Productionen. — Zu dieser bornirten Auffassung der Kunst als „blofser Naturnachahmung“ kommt also Baumgarten auf ganz ähnlichem Wege wie Diderot, nämlich durch Verwechslung des Naturwahren mit

dem Naturwirklichen. Indem er das Letztere festhält, wird ihm Das, was nicht wirklich ist, sofort unwahr, das Ideale mithin zum Unnatürlichen, ja Widernatürlichen und darum zum Unkünstlerischen. Nur so ist es zu erklären, wie er für die Abschätzung der Kunstwerke den Grad ihrer *Natürlichkeit*, d. h. der Wirklichkeit des Geschehenseins oder Seins ihres Inhalts, als Kriterium aufstellen konnte. Die „Welt der Dichter", worunter er Alles versteht, was blos künstlerische Erfindung ist, besonders aber die Fabelwelt nennt er daher *heterokosmisch*, was bei ihm ein Tadel ist. Nämlich, da die geschaffene Welt zwar nicht die einzig mögliche, aber unter den vielen möglichen die beste ist, so ist jede davon abweichende (heterokosmische) weniger gut und vollkommen, also auch weniger schön; und je heterokosmischer, d. h. je abweichender von der wirklichen Welt, desto unschöner. Jede Fiction ist daher als *Unnatur* zu verwerfen, und je gröfser der Abstand des Inhalts solcher Fiction von der wirklichen Natur, desto verwerflicher ist sie.

Von dieser Ansicht ist es dann nur eine selbstverständliche Konsequenz, wenn er geradezu eingesteht, dafs ihm die Allegorien der *Henriade* immer noch lieber seien, als „die gänzlich unnatürlichen Fictionen der heidnischen Götter"; „denn" — sagt er — „jene widersprechen wenigstens nicht der Ordnung der wirklichen „Welt, diese aber sind ganz und gar der Wirklichkeit zuwiderlau„fend". Batteux hatte wenigstens die „innere Wahrheit", d. h. die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten, für die Naturnachahmung gelten lassen, Baumgarten aber verwirft auch diese, wenn auch nicht in dem Grade wie die reine Idealität der Darstellung. —

Hier können wir nun mit Baumgarten abschliefsen. Er hat das Verdienst, einestheils das Gebiet der ästhetischen Empfindung überhaupt als festes Objekt für die philosophische Betrachtung erobert und als ingredienten Theil des Systems bestimmt zu haben, anderntheils das Schöne gegenüber dem Guten und Wahren, als Gegenstand der ästhetischen Empfindung, als seiner Begriffssphäre, festgestellt und begrenzt zu haben. Dies aber ist auch seine eigne Grenze; denn was darüber hinausliegt, nämlich die Bestimmung des positiven Inhalts des Begriffs, für welche er nur das einzige Moment der „Uebereinstimmung der Theile unter sich und mit dem Ganzen" beibringt, sowie die weitere Gliederung desselben, namentlich hinsichtlich des konkreten Schönen und des künstlerischen Schönen, berührt er entweder gar nicht oder gelangt, durch die mifsverständliche Auffassung der Naturschönheit, nicht nur zu einseitigen Forde-

rungen an die Kunst, sondern auch zu einer widerspruchsvollen Entwerthung des Künstlerischen gegen das Naturwirkliche.

§. 34. 2. Baumgartens Schule und die Popular-Aesthetik dieser Stufe.

194. Dennoch war der Grund für alle Zeit gelegt; schon die blofse Thatsache, dafs Baumgarten der neuen Wissenschaft den bestimmten (wenn auch ihr eigentliches Wesen nicht bezeichnenden) Namen Aesthetik gegeben und ihr unter diesem Titel eine (wenn auch falsche) Stelle im System angewiesen, stellte ihren Inhalt und seine nähere Bestimmung als eine Aufgabe für das Denken hin, an deren Lösung sich nunmehr die Philosophen des 18. Jahrhunderts, grofs und klein, versuchten; freilich innerhalb des Systems mit nur zweifelhaftem Erfolge und geringer Förderung der Sache, aufserhalb desselben — und hiemit ist die sogenannte „Popularphilosophie" bezeichnet — mit etwas günstigeren Resultaten.

a) Meier, Eschenburg, Eberhard.

195. Die namhaftesten Baumgartenianer sind die in der Ueberschrift genannten Philosophen. Georg Friedrich Meyer (1718 bis 1777) wurde 1746 Professor in Halle, ist also der Nachfolger auf dem Lehrstuhl Baumgartens, der um diese Zeit nach Frankfurt übersiedelte. Seine *Anfangsgründe der schönen Wissenschaften* erschienen zwar schon 1748, also vor der Baumgarten'schen Aesthetik, basiren aber im Princip auf der ersten Baumgarten'schen Schrift *De nonnullis ad poema pertinentibus*. Im Uebrigen liefern die drei Bände dieser „Anfangsgründe" nichts als eine trockene Schematik und praktische Anleitung für Denjenigen, der sich mit den sogenannten schönen Wissenschaften befafst. Aesthetisch haben sie keinen Werth. Er handelt darin zunächst „von der Erfindung schöner „Gedanken", ein Thema, das er bis in den dritten Band hinein ausspinnt, dann „von der ästhetischen Methode oder der Anordnung „schöner Gedanken" und endlich „von der Bezeichnung schöner „Gedanken". Die *schönen Gedanken* sind also die Hauptsache. Was er aber darunter versteht, ist blos die äufserliche rhetorische, resp. poetische Form, wofür Recepte gegeben werden sollen, als handele es sich um die Zubereitung irgend eines Präparats. Später (1757) gab er *Betrachtungen über den ersten Grundsatz aller schönen Künste und Wissenschaften* heraus, worin er die Baumgarten'schen Ansichten in breitester und trivialster Weise re-

producirte; auch gab er nach Baumgartens Tode eine Lebensbeschreibung desselben heraus.

Etwas selbstständiger ist Joh. Joachim Eschenburg, der Schüler Baumgartens. Er ist 1743 zu Hamburg geboren, wurde 1773 Professor der Schönen Wissenschaften am Carolinum in Braunschweig, wo er 1820 starb. Sein *Entwurf einer Theorie und Literatur der Schönen Wissenschaften*, welcher 1783 zu Berlin erschien, ist ganz, in einigen Sätzen mit fast wörtlicher Uebersetzung des Baumgarten'schen Lateins, im Geiste seines Lehrers geschrieben, nur daſs er die praktische Seite der Aesthetik mehr betont. Sie ist ihm wesentlich die „Theorie der sinnlichen Erkenntniſs des Schönen", das „Schöne" aber erklärt er als sinnliche Erkenntniſs der Einheit des Mannigfaltigen. Aehnlich spricht sich Eberhard (1739—1809), der bekannte Verfasser des „Synonymischen Handwörterbuchs", einer „Theorie der schönen Wissenschaften" und eines „Handbuchs der Aesthetik" in vier Bänden, über das Princip der Aesthetik aus, indem er sie als die „Wissenschaft von den Regeln der Vollkommenheit für die sinnliche Erkenntniſs" definirt.

Soweit und auch darin, daſs sie die Erkenntniſs des Schönen in ein Urtheil setzen, welches auf undeutlicher Vorstellung beruhe, stimmen sie nun ganz mit Baumgarten; darin aber 1. daſs sie in der sinnlichen Erkenntniſs selbst Unterschiede hervorheben, indem sie die Sinne nach dem Grade ihrer Deutlichkeit scheiden und nur die deutlicheren, Gesicht und Gehör, als Organe ästhetischen Wahrnehmens bezeichnen; 2. daſs sie das „Vergnügen am Schönen", welches nach ihnen der letzte Zweck aller Künste und Wissenschaften ist, von dem Wohlgefallen an dem blos Angenehmen unterscheiden: in diesen beiden Punkten gehen sie, oder doch wenigstens Eschenburg über Baumgarten hinaus. Es ist dies allerdings ein geringer, aber immerhin ein Fortschritt. Sie machen auch einen etwas bestimmteren Unterschied zwischen der Vollkommenheit und der Schönheit, als Baumgarten es that, indem sie die Schönheit nicht als bloſse Vollkommenheit für die dunkle Vorstellung bezeichnen, sondern auf dem ästhetischen Gebiet selbst eine Differenz zwischen ihnen statuiren. Eberhard wenigstens definirt die (auch für die sinnliche Erkenntniſs vorhandene) *Vollkommenheit* schlechthin als „Uebereinstimmung der Theile zum Ganzen", während die *Schönheit* solche Uebereinstimmung ist, wenn sich damit noch die „Vorstellung eines Zwecks" verbindet. — Eigentlich sollte man das Umgekehrte vermuthen; aber abgesehen von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Unterscheidung ist dieselbe insofern von Bedeutung, als sie zugleich die

beiden Seiten der Schönheitsidee hervorhebt und festhält, nämlich den objektiven und subjektiven Begriff des Schönen. —

Die weiteren Reflexionen der andern Aesthetiker bewegen sich nun so innerhalb dieses Gegensatzes, dafs sie, bald die eine bald die andere Seite betonend, davon als principieller Grundlage ausgehen, indem sie einestheils die objektive Schönheit nach ihren qualitativen Bestimmungen, anderntheils die subjektive Schönheit, d. h. die Natur der ästhetischen Empfindung, untersuchen. Aber sie verfahren dabei keineswegs konsequent; denn da beide Seiten in einem nothwendigen inneren Zusammenhange stehen, sofern sie einander geradezu bedingen, wird die Reflexion, sobald sie die eine Seite festhält, sofort in den andern Gegensatz hineingetrieben, ein Schauspiel, das wir in dieser ganzen Reflexionsepoche, auch bei den Engländern und Franzosen, ganz auf ähnliche Weise beobachtet haben. *

196. Zweitens aber zeigt sich allmälig die Tendenz, die Empfindung für das Schöne mit dem *Sittlichen* zu vermitteln und letzteres als eine Bedingung für den Begriff des Schönen selbst zu betrachten. Diese Ablenkung der Schönheitsempfindung von ihrer wahren Richtung verdankt die Aesthetik ausschliefslich der Popularphilosophie, die dadurch wesentlich einen humanistisch-moralischen Charakter erhält und diese ihre Grundanschauung in alle Gebiete des Denkens überträgt. Der Grund davon liegt, wie bei allen Mifsverständnissen der Verstandesreflexion, in dem Entweder-Oder des formalen Gegensatzes, dessen Momente nicht als Seiten der Idee selbst, d. h. als in Wechselbeziehung gefafst werden. Die Popularphilosophie folgert nämlich so: „Das Schöne ist entweder mit dem Guten „Eins oder es widerspricht ihm. Ist das Letztere der Fall, so erscheint es als unsittlich, also als verwerflich; ist das Erstere, so „ist sein wahrer Zweck das Gute und das Unsittliche zugleich un„schön". Der Irrthum liegt einfach darin, dafs solch' *Entweder-Oder* überhaupt aufgestellt wird. Es ist gar nicht wahr, dafs das Schöne entweder sittlich oder unsittlich sein müsse; sondern es ist weder das Eine noch das Andere, oder, was dasselbe ist, es kann sowohl das Eine wie das Andere sein; mit andern Worten: die Kategorien des Schönen und Guten, ebensowie des Wahren bezeichnen ganz verschiedene Begriffssphären und sind insofern inkommensurabel gegeneinander. Der Verstand denkt, von zwei Eigenschaften, die einen Gegensatz bilden, müsse immer eine für ein beliebiges Ding passen: dies ist aber nur dann richtig, wenn das Ding der diesen Eigenschaften entsprechenden Sphäre entnommen

wird. Wie man nicht von hellen und dunkeln Gerüchen, von salzigen und süfsen Tönen sprechen kann, ebenso wenig ist es auch gestattet, die Begriffssphären des *Schönen*, *Guten* und *Wahren* miteinander zu vermengen, obgleich sie an sich — d. h. in ihrer Ununterschiedenheit in der Idee — identisch sind. So kann eine Thatsache oder ein Gegenstand des Urtheils entweder unter dem Gesichtspunkt der Sittlichkeit oder dem der Schönheit oder dem der Wahrheit betrachtet werden; aber eben wenn unter dem einen, wird er nicht unter den andern betrachtet.

Diese Vermischung der Begriffssphären finden wir nun bei allen Popularphilosophen, die sich mit ästhetischen Untersuchungen befafst haben; daneben aber, was anerkannt werden mufs, einen ehrlichen Fleifs, eine gewissenhafte Ausdauer und Sorgfalt, die Aufgabe möglichst vollständig zu lösen, die bei aller Pedanterie der Anschauung und grofser Langweiligkeit der Darstellung immerhin Anerkennung verdienen. In den 60 und 70er Jahren haben in dieser Weise eine ganze Reihe von Philosophen nicht etwa blos einzelne Abhandhandlungen und geistreiche Skizzen, sondern bändereiche „Theorien „der schönen Wissenschaften und Künste" geschrieben, welche zusammen eine ganz ansehnliche Bibliothek bilden. Sie reichen zum Theil der Zeit nach weit über Winkelmann und Lessing herab, ja bis in das gegenwärtige Jahrhundert, wie z. B. Platner's „Vor„lesungen über Aesthetik", herausgegeben von Erdmann beweisen (worin unverdaute englische Anschauungen, namentlich Hogarths, mit denen von Hemsterhuis und Baumgarten gemischt sind; ja, wir finden sie selbst bis in die Gegenwart hinein, und wenn sich diese Nachzügler Baumgartens, aufser eines besseren Papiers und schöneren Drucks, auch eines gröfseren Reichthums stofflicher Anschauungen rühmen dürfen, so haben sie dies zum gröfsten Theil dem Fleifs ihrer Vorgänger zu denken, denn von eignem Denken ist bei ihnen noch viel weniger als bei den Popularphilosophen des 18. Jahrhunderts etwas anzutreffen.

b) Sulzer, Moses Mendelssohn, Moritz.

197. Eine strenge Scheidungslinie ist zwischen den Baumgartenianern im engeren Sinn und den Popularphilosophen eigentlich nicht zu ziehen; wenigstens im Princip nicht. Nach der Seite der Form zeigt sich der Uebergang in einer Abnahme des Schematismus der Darstellung, welche schliefslich bis zu einer Art freier schöngeistiger Rhetorik fortgeht, nach der Seite des Inhalts in der erwähnten Tendenz auf ethische Betrachtung. Im Uebrigen gehen die

Ansichten zwar über einzelne Punkte mannigfach auseinander, ohne dafs indefs durch diese Differenzen wesentliche Momente des Begriffs berührt würden. Es ist deshalb weder nothwendig noch wäre es auch nur möglich, die sämmtlichen ästhetischen Popularphilosophen hier eingehend zu besprechen; aufser ihren Hauptvertretern, Sulzer, Moses Mendelssohn und Moritz, die näher zu betrachten wären, ist von einigen anderen nur die Erwähnung der Titel ihrer Werke erforderlich und etwa auf den Grad ihrer Betheiligung an der allgemeinen Aufgabe hinzuweisen. Letzteres möchte am füglichsten vorweg geschehen.

Von Gottlieb Schlegel erschien 1770 zu Riga eine *Abhandlung von den ersten Grundsätzen in der Weltweisheit und den schönen Wissenschaften,* worin er einerseits gegen die Naturnachahmung in der Kunst polemisirt, andrerseits die Schönheit in die vollkommne Sinnlichkeit setzt. Schon der alte Sulzer bemerkt witzig über ihn, dafs „Herr Schlegel, wahrscheinlich weil das Schöne nur für die „undeutliche Vorstellung vorhanden sei, die Meinung zu haben „scheine, man dürfe über die Schönheit auch nur undeutlich und „unbestimmt schreiben“. — Friedrich Büsching's *Aesthetische Lehrsätze und Regeln.* Hamburg 1774 (aus seinem Werk *Geschichte und Grundsätze der schönen Künste und Wissenschaften im Grundrifs* besonders abgedruckt) ebensowie Herwig's *Grundrifs der eleganten Literatur* und Schütz's *Lehrbuch zur Bildung des Verstandes und Geschmacks* sind mehr oder weniger geschickte Kompilationen. Schütz's Princip beruht darauf, dafs nur Das Wohlgefallen erregen dürfe, also als *schön* zu betrachten sei, was innerliche Güte besitze. — Joh. Christoph König schrieb einen *Versuch eines populären Lehrbuchs des guten Geschmacks* (Nürnberg 1780) und *Philosophie der schönen Künste* (Nürnberg 1784). Er stellt darin Betrachtungen an über die Natur und die verschiedenen Formen des „Schönen“ und „Häfslichen“ und giebt Vorschriften, um danach den Geschmack zu bilden. Es treten hier schon eine Menge Momente des Schönen auf, über die weitläufig räsonnirt wird, z. B. das „Erhabene“, das „Unerwartete“, das „Wunderbare“, die „Aehnlichkeit und der Kontrast“, das „Lächerliche“, das „Naive“, das „Interessante“ u. s. f. — Schon früher hatte Friedrich Just Riedel ein ähnliches Buch geschrieben: *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Jena 1767), das sich selber als einen „Auszug aus den Werken verschie„dener Schriftsteller“ ankündigt. Mit einer gewissen cynischen Naivetät ruft er aus: „Hier sind die Schriftsteller, welche ich vornehmlich „geplündert habe; ein Jeder mag, wenn er will, das Seinige wieder

„nehmen: Aristoteles, Horaz, Quinctilian, Longin, Vida, Boileau, „Bouhours, Rapin, Dübos, Batteux, Home, Gerard, Bodmer, Brei„tinger, Baumgarten, Schlegel, Ramler, Moses, Lessing, v. Hagedorn, „Winckelmann, Klotz, die Verfasser der Literaturbriefe und der „Bibliothek der schönen Wissenschaften". Allein Aristoteles und Lessing möchten kaum „etwas wiedernehmen" oder ihr Eigenthum darin wiedererkennen, was Riedel sie sagen läſst. Das „Entweder-Oder" spielt bei allen seinen Räsonnements die Hauptrolle. So sagt er (S. 29): „Der Endzweck eines schönen Produkts ist allemal das „Vergnügen. Dieses Vergnügen ist *entweder* blos sinnlich, *oder* es „gehört zum Theil für das höhere Begehrungsvermögen. Es ist *ent„weder* mit unmittelbarem Nutzen verknüpft, *oder* nicht. Dieser „Nutzen kann *entweder* zufällig sein *oder* nicht; er betrifft *entweder* „unmittelbar die Ueberredung und Belehrung *oder* er äuſsert sich „in den Bedürfnissen des menschlichen Lebens. Die Objekte der „schönen Kunst sind *entweder* solche, die . . . " u. s. f. So ohne Unterbrechung geht es fort in lauter äuſserlichen Begriffsspaltungen, wovon die Nothwendigkeit nirgends ersichtbar ist, oder es werden auch bloſse Definitionen, sei es mit apodiktischer Sicherheit oder mit einem mildernden: „ich nenne Kunst u. s. f." gegeben. Einige Bemerkungen sind auffallend, z. B. seine Erklärung von „Schön„heit" und „Häſslichkeit". Er sagt (S. 17): „*Schön* ist, was ohne „interessirte Absicht sinnlich gefallen und auch dann gefallen kann, „wenn wir es nicht besitzen; *häſslich*, was auch dann miſsfällt, wenn „wir uns nicht vor dem Besitz desselben fürchten". Das klingt schon ganz an Kant an. Er kommt dann ebenfalls auf das „Er„habene", das „Naive" u. s. f., wie oben König, spricht in besondern Kapiteln von „Licht, Schatten und Kolorit", gleich darauf von „Schicklichkeit, Anstand, Würde und Tugend", dann wieder über „das Pathos", „das Interesse", „die Grazie", „von den Figuren" u. s. f., kurz es ist ein merkwürdiges Gemisch von verständigen und zusammenhangslosen Dingen, Alles reich mit Citaten aus Dichtern und Gelehrten gespickt.

Dies mag eine ungefähre Vorstellung von der Weise geben, wie damals im Allgemeinen räsonnirt wurde, wobei dann äuſserlich noch zu bemerken, daſs man sich dabei oft eines witzigen und pikanten Styls befleiſsigte, der gegenüber dem trocknen und barocken Inhalt einen sonderbaren Eindruck macht. Solche „Theorien der schönen „Wissenschaften und Künste", wie der gewöhnliche Titel lautet, lassen sich eine ganze Reihe aufzählen, wie auſser den bereits oben angeführten von Faber (Mainz 1767), Dan. Schubert (Münster

1781), **Westenrieder** (München 1778), **Görny** (Salzburg 1785), **Steinbart** (Züllichau 1785), **Meiners** (Lemgo 1787), **Schott** (Tübingen 1789), **Schneider** (Bonn 1790), **Heydenreich** (Leipzig 1790) u. A. m., nie unter zwei, oft in drei und mehreren Bänden.

198. Eine ernsthaftere Stellung zu der eigentlichen Aufgabe der Aesthetik nahm der ebenso verständige wie fleifsige **Sulzer** ein. Seine *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, welche in vier Bänden zu Leipzig im Anfang der 70er Jahre erschien, später nach seinem Tode mit starken Zusätzen von Blankenburg vermehrt, zuerst 1786, sodann in neuer Auflage von 1792 ab edirt wurde, ist eine Art von Reallexikon, welches das ganze Gebiet der Aesthetik, soweit dieses damals bekannt war, und das der Künste umfafst, indem die einzelnen Artikel, welche zum Theil bis zu vollständigen Abhandlungen anschwellen, alphabetisch darin geordnet sind. So hinderlich nun ein solches Zerreifsen von zusammengehörigen Begriffen, z. B. „Arie", „Gesang", „Musik" u. s. f., blos weil die so bezeichnenden Ausdrücke mit verschiedenen Buchstaben anfangen, für die logische Entwicklung derselben sein mag und so sehr es zu Wiederholungen zwingt, so hat es doch auch wieder den Vortheil, dafs man die Ansicht des Verfassers über einen bestimmten Begriff sofort erfahren kann. Ein zweiter noch gröfserer Vortheil ist der, dafs dadurch dem Verfasser die Möglichkeit gewährt wurde, bei jedem einzelnen Artikel die etwaige Literatur dazu anzugeben, was er denn nicht nur mit grofser Gewissenhaftigkeit thut, sondern sogar dem Leser seine Ansicht über jedes einzelne Werk, wenn es irgendwie von Bedeutung ist, nicht verhehlt. Erwägt man den im Ganzen unkritischen Zustand der damaligen gelehrten Literatur, obschon man vielleicht hinsichtlich des stofflichen Wissens gelehrter war als heut zu Tage, so kann man dem Sulzer'schen Werk, trotz vieler Einseitigkeit und Oberflächlichkeit in der Behandlung der Begriffe, doch in Bezug auf Klarheit, Vollständigkeit und Objektivität seiner Darstellung eine wohlverdiente Anerkennung nicht versagen.

Es mag hier noch bemerkt werden, dafs ***Johann Georg Sulzer*** in Wintherthur am 5. October 1720 geboren ist, zuerst in Zürich studirte und später nach Berlin ging, wo er 1747 Professor der Mathematik am Joachimsthalischen Gymnasium wurde. Nachdem er darauf nochmals die Schweiz besucht, nahm er eine Stellung an der neuerrichteten Ritterakademie zu Berlin an und starb daselbst am 27. Februar 1779. Es existirt von ihm eine Selbstbiographie, die durch Merian und Nicolai im Jahre 1809 herausgegeben wurde.

a) Was nun seinen Standpunkt in der Aesthetik im Allgemeinen, d. h. in principieller Hinsicht betrifft, so spricht er sich darüber in der Vorrede zur ersten Ausgabe sehr klar aus; er läſst uns durchaus darüber nicht in Zweifel, daſs er alle Schönheitsempfindung und alle Kunstwirkung nur unter dem sittlichen Gesichtspunkt betrachtet und mit dem Maaſsstab der Moral miſst. Er unterscheidet zunächst mit Baumgarten zwei allgemeine, einander entgegengesetzte Vermögen des menschlichen Geistes, ein theoretisches, den Verstand, und ein praktisches, den Willen oder wie er sagt, das sittliche Gefühl, „auf deren Entwicklung die Glückse„ligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet sein müsse". Hierin liegt nun sogleich die praktische Tendenz, daſs ihm das letzte Ziel alles Forschens nicht die Wahrheit, die Erkenntniſs des objektiven Wesens der Dinge, sondern „die Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens" ist. Dieser verständig-humanistischen Grundlage aller Popularphilosophie: „Der Mensch und sein inneres Glück", ist alles Uebrige, Kunst, Wissenschaft und das Philosophiren darüber unbedingt untergeordnet und findet nur darin seinen letzten Zweck. So sagt er: „Aus einem öfters wiederholten Genuſs des Vergnügens „an dem Schönen und Guten erwächst die Begierde nach demselben; „und aus dem widrigen Eindruck, den das Häſsliche und Böse auf „uns macht, entsteht der Widerwille gegen Alles, was der sitt„lichen Ordnung entgegen ist... Diese heilsamen Wirkungen „können die schönen Künste haben, deren eigentliches Geschäft es „ist, ein lebhaftes Gefühl für das Schöne und Gute und eine starke „Abneigung gegen das Häſsliche und Böse zu erwecken. Aus die„sem Gesichtspunkt habe ich bei Verfertigung des gegenwärtigen „Werkes die schönen Künste angesehen... und in dieser Stellung „entdeckte ich die wahren Grundsätze, nach denen der Künst„ler zu arbeiten hat, wenn er den Zweck sicher erreichen „will".

Diese Ansicht von dem moralischen Zweck der Kunst verrückt nun allerdings sofort das Centrum der Aesthetik und verlegt es in die Ethik. Dennoch erkennt man, daſs Sulzer's Opposition gegen die Frivolität und Unwahrheit der Kunst, wie sie der Unnatur der Zopfzeit zu Grunde liegt — denn diese hat er im Sinn — auf einem an sich richtigen Gefühl beruht; nur daſs er die Quelle dieser Unwahrheit in einem Besonderen (nämlich in der Immoralität, die nur eine andere Seite der Frivolität ist) statt im Allgemeinen (nämlich in der Unnatur) sucht. Man kann ihm daher, mit solcher Beschränkung, wohl beistimmen, wenn er ausruft: „Man hat durch

„den falschen Grundsatz, dafs die schönen Künste zum Zeitvertreib „und zur Belustigung dienen, ihren Werth erstaunlich erniedrigt „und aus den Musen, die Nachbarinnen des Olymps sind, irdische „Dirnen und Buhlerinnen gemacht“ ... „Es mufs jeden rechtschaffe-„nen Philosophen schmerzen, wenn er sieht, wie die göttliche Kraft „des vom Geschmack geleiteten Genies so gar übel angewendet wird“ u. s. f. Es liegt ohne Zweifel, gegenüber dem entarteten Zustande der damaligen Kunst, eine Würdigkeit und Hoheit in dem übrigens bescheiden ausgedrückten Urtheil Sulzers über jenen Zustand, wenn er gleichsam sich entschuldigend bemerkt: „Wenn ich hie und da, „wo ich etwa von dem gegenwärtigen Zustand der Künste und des „Geschmacks spreche, etwas Unzufriedenheit äufsere, so mufs man „dies nicht als Verachtung und Tadelsucht aufnehmen. Ich habe „es darum hier vorausgesagt, dafs ich sehr hohe Begriffe von dem „Werth der schönen Künste und von dem Beruf eines Künstlers „habe. Wenn ich nach diesen Grundsätzen einen sogenannten witzi-„gen Kopf, einen Menschen, der feine Kleinigkeiten macht, „nicht für einen wahren Dichter, einen Mann, der schön kolo-„rirt oder fein zeichnet, darum noch nicht für einen rechten „Maler halte... so ist dies nicht Verkleinerung des Talents...“ u. s. f. Darin spricht sich nicht nur eine tüchtige Gesinnung aus, sondern es liegt darin auch ein respektabler Kern von Wahrheit. Uns dünkt, dafs dergleichen — namentlich wenn man die damalige Kunstmisere bedenkt — wohl auch noch heutigen Tages anzuerkennen wäre; um so mehr, als es ebensogut zum grofsen Theil auch noch auf die Gegenwart Anwendung findet. —

b) Hinsichtlich der substanziellen Seite seiner ästhetischen Anschauungsweise ist zuvörderst seine Definition der „Aesthetik“ anzugeben, welche er bezeichnet als „die Philosophie der schönen „Künste, oder die Wissenschaft, welche sowohl die allgemeine Theo-„rie als die Regeln der schönen Künste aus der Natur des Ge-„schmacks herleitet“. Er setzt dann hinzu — und in diesem Satze haben wir denn alle Elemente seines Standpunkts beisammen — dafs „da die Hauptabsicht der schönen Künste auf die Erweckung „eines lebhaften Gefühls des Wahren und Guten gehe“ — es ist charakteristisch, dafs er, statt die Empfindung für das Schöne hier allein anzuführen, dies gerade allein ausläfst — „die Theorie der-„selben auf die Theorie der undeutlichen Erkenntnifs und die Empfin-„dungen gegründet sein müsse“. Hierin liegt nun: 1) dafs er die Aesthetik nur auf die *Künste* und zwar als Theorie derselben bezieht, nicht also als Philosophie der Kunst, geschweige denn des

Schönen überhaupt fafst; 2) dafs er hinsichtlich des Organs der Wahrnehmung für das Schöne durchaus auf dem Baumgarten'schen Standpunkt steht; 3) aber, dafs er hinsichtlich der den Künsten imputirten Tendenz auf das Sittliche (denn das meint er hier mit dem Wahren und Guten) von Baumgarten sich entfernt und also in dieser Beziehung sich den Popularphilosophen im engeren Sinne anschliefst. Im Grunde genügt dies, um seinen Standpunkt zu charakterisiren, weil durch die angegebenen Grundsätze alle näheren Betrachtungen über das Schöne sowohl wie über die Kunst ihrem Wesen nach bestimmt sind. Der Vollständigkeit halber erwähnen wir daher nun noch einige Bemerkungen über das *Schöne.*

c) Er geht hier davon aus, dafs „zwar alles Schöne gefalle und „zwar selbst dann, wenn wir von der Beschaffenheit der betreffenden „Dinge etwas erkennen, dafs aber deshalb nicht Alles, was gefalle, „im eigentlichen Sinne *schön* genannt werden könne". Um nun das „Schöne im eigentlichen Sinne" von den andern Ursachen des Wohlgefallens zu unterscheiden, müsse man die verschiedene Natur dieser Empfindung untersuchen. Einige Dinge gefallen uns nun, wie die Thiere, des Genusses halber: dies ist das sinnliche Wohlgefallen, andre ihrer inneren Vollkommenheit halber: dies Gefallen gehöre dem Verstande an. Das erstere erkenne von der Beschaffenheit der Dinge nichts, das zweite erkenne sie *deutlich.* Zwischen diesen gebe es nun eine dritte Klasse, die „etwas von „der einen und der andern Art an sich hat": dies sei dasjenige Wohlgefallen, welches man an Dingen habe, die wohl Aufmerksamkeit erregen, aber doch ohne deutliche Vorstellung ihrer Beschaffenheit Vergnügen bewirken. Diese Eigenschaft der Dinge sei die Schönheit. „Das Schöne gefällt uns ohne Rücksicht auf den „Werth des Stoffes, wegen seiner Form oder Gestalt, die sich den „Sinnen oder der Einbildungskraft angenehm darstellt". Er wählt nun das Beispiel des Diamants, um daran die dreifache Art des Gefallens zu zeigen. „Wegen seines Werthes im Handel gehört er „in die Klasse des *Guten*" (hier wird freilich das Gute sehr nie„drig gefafst als das materiell Werthvolle), „nach seinem Glanz und „dem Feuer der Farben, die darin spielen", (richtiger wäre die regelmäfsig geschliffene Form anzuführen gewesen), „gehört er in die „Klasse des *Schönen,* nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die „Klasse des *Vollkommnen*". Er protestirt dann noch gegen die Identificirung des Schönen mit dem Vollkommenen und versucht zu bestimmen, „wie jene Form beschaffen sein müsse, wodurch das „Schöne gefällt". Er findet, dafs „sich die Eigenschaften des Schö-

„nen auf drei Hauptpunkte bringen lassen: 1) die Form im Ganzen „betrachtet mufs bestimmt und ohne mühsame Anstrengung gefafst „werden; 2) sie mufs Mannigfaltigkeit fühlen lassen, aber in der „Mannigfaltigkeit Ordnung; 3) das Mannigfaltige mufs so in Eins „zusammenfliefsen, dafs nichts Einzelnes besonders rührt.“ In allem Diesen sind richtige Gesichtspunkte für die Bestimmung des Begriffs genommen, aber sie sind nicht entwickelt und also auch nicht von nothwendiger Geltung. Er geht dann noch weitläufiger auf die drei Punkte ein, aber nur um sie dem gewöhnlichen Vorstellen plausibler zu machen, nicht um sie tiefer zu fassen, und kommt zu dem Resultat, dafs diese *formale Schönheit* eigentlich nicht von grofsem Belang sei, sie sei „nur die äufsere Form, worin sowohl gute als „schlechte Dinge erscheinen können, sie verleihe ihnen auch kei- „nen inneren Werth“ u. s. f. Die höhere Gattung des Schönen „entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommnen, des Schönen und „Guten; dies erweckt nicht blos Wohlgefallen, sondern wahre innere „Wollust, die sich oft der ganzen Seele bemächtigt und deren Ge- „nufs Glückseligkeit ist“. Er kündigt endlich an, dafs er in einem zweiten, noch umfangreicheren Artikel auf diese „höhere Schönheit“ eingehen wolle; es zeigt sich aber, dafs er hier, wahrscheinlich unter den Eindrücken, die er durch die inzwischen erschienenen Schriften von Mengs und Winckelmann, auf die er auch hinsichtlich der „weiteren Zergliederung der Schönheit“ verweist, empfangen hatte, wesentlich die Schönheit der menschlichen Gestalt im Auge hat und dabei allerdings auch an die Uebereinstimmung des inneren Wesens (hinsichtlich des Alters, des Geschlechts, der Kraft, der Neigungen u. s. f.) mit den äufseren Form erinnert, schliefslich aber dann doch diese Uebereinstimmung des Innern und und Aeufsern, welche er „Ausdruck des inneren Charakters durch „die äufsere Gestalt“ nennt, von dem Gebiet des natürlichen Zusammenhangs auf den eines sittlichen hinüberspielt. So kommt er denn zu dem Schlufs, womit er gleichsam die Definition der menschlichen Idealgestalt zu geben meint, „dafs derjenige der schönste „Mensch sei, dessen Gestalt den in Rücksicht auf seine „ganze Bestimmung vollkommensten und besten Men- „schen ankündigt“. —

199. Dies ist nun allerdings das Verkehrteste, was über Schönheit gesagt werden kann. Denn wenn die *Vollkommenheit* und *höchste Güte* in der möglichst grofsen geistigen und sittlichen Erhebung des Menschen über den Naturzustand besteht, so lebt sie mit diesem nothwendig in einem fortdauernden Kampf; sie ist gezwun-

gen, das blos Natürliche zu unterdrücken und damit die Schönheit selbst, die an der natürlichen Vollkommenheit participirt, zu opfern um höherer, nämlich rein geistiger Zwecke willen. „Die höchste „Intelligenz und die höchste Sittlichkeit in der vollkommensten Ge„stalt“ ist daher einfach ein Widerspruch, und wenn später wohlweislich nicht mehr hievon, sondern nur noch von der „schönen „Seele im schönen Körper“ geredet wurde, so ist damit eben der Widerspruch eingestanden und aufgedeckt, denn die *schöne Seele* ist selber (wenn sich damit überhaupt ein bestimmter Begriff verbindet) gegen den kultivirten Geist etwas Naturhaftes, keineswegs also im Sinne intellektueller oder sittlicher Bildung ein Produkt geistigen Strebens. Mit solcher *schönen Seele* kann sich daher wohl die körperliche Schönheit verbinden, aber eine Nothwendigkeit, ein innerer Kausalnexus waltet keineswegs dabei ob; woraus denn schliefslich auch in dieser Beziehung folgt, dafs die Schönheit überhaupt gegen den Geist etwas Indifferentes sei (im specifischen Sinne des Worts), nämlich wenn so schlechthin von der Schönheit der Gestalt als dem Symbol gleichsam oder gar als der Verkörperung geistiger Vollkommenheit gesprochen wird. Sondern wenn von geistiger Schönheit die Rede sein darf, so bedeutet dieser Ausdruck im strengen Sinne nur Dies, dafs die Kategorien der Einheit, Mannigfaltigkeit, Harmonie u. s. f. aus der Sphäre der Anschaulichkeit auf die geistige übetragen werden. In solcher Weise mag man denn auch von „schönen Seelen“ und „schönen Geistern“ sprechen. Etwas ganz Anders ist jedoch diejenige gegen die blos formale Schönheit höhere Stufe der Schönheit, in welcher sich der Geist oder, wenn man will, die Seele direkt offenbart, nämlich die Schönheit des Ausdrucks im Blick und in den Geberden, wie im Rythmus der Bewegung. Aber auch diese höchste Erscheinung des Schönen ist immer an die Sphäre des Anschaulichen gebunden. In diesem Sinne sagt man wohl, dafs ein an sich häfsliches Gesicht einen schönen Ausdruck erhalte, wenn das Innere von einem erhabenen Gedanken erfüllt sei, u. s. f. — Diese Bestimmungen hält nun Sulzer nicht auseinander, sondern vermischt oder verwechselt sie, indem er schlechthin die äufsere Gestalt, sofern sie schön ist, als Ausdruck eines Innern fafst; womit ohne Zweifel die Sphäre der Anschaulichkeit als selbstständigen Gebiets der formalen Schönheit überhaupt verlassen ist. —

Gegen diese bornirte Auffassung mufste nothwendig eine Reaction eintreten, und zwar zunächst zu Gunsten der Selbstständigkeit der formalen Schönheit der menschlichen Gestalt oder

bestimmter ausgedrückt des „plastischen Ieals". Diese Reaction wird durch Winckelmann und Lessing vertreten, aber insofern in einseitiger Weise, als sie die andere Seite, nämlich die Schönheit der ausdrucksvollen Bewegung als Wiederschein eines Inneren, entweder (wie Winckelmann) ebenfalls nur als plastische fassen, oder (wie Lessing) dagegen indifferent bleiben. Es liegt hierin zugleich der Fortschritt über den Sulzer'schen Standpunkt hinaus angedeutet. Ehe wir denselben näher betrachten, haben wir jedoch noch einige andere Vertreter der verständigen Populärästhetik in's Auge zu fassen, welche jenen Fortschritt zum Theil schon vorbereiten. *

200. Zu diesen gehören zunächst Moses Mendelssohn und Moritz. Uebrigens spinnt sich die popularphilosophische Betrachtungsweise mit der mehr oder weniger stark betonten Tendenz auf das Ethische noch viel weiter, ja in mannigfachen Schattirungen bis in die neueste Zeit hinein fort, aber sie bietet hinsichtlich der Charakteristik des principiellen Standpunktes für die Kritik keine wesentlich neue Seite und also kein näheres Interesse dar.

Moses Mendelssohn, Sohn eines jüdischen Schulmeisters in Dessau, Namens Mendel, ist am 10. September 1729 geboren; er widmete sich aus eigener Neigung privatim dem Studium der Philosophie und ging 1745 nach Berlin, wo er anfangs als Erzieher im Hause eines Kaufmanns, sodann als Aufseher in dessen Fabrik lebte. Er wurde hier mit Lessing, Nicolai, Abbt und andern Notabilitäten bekannt, betheiligte sich an der Herausgabe der *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, deren eifriger Mitarbeiter er war, und starb am 4. Januar 1786. Zu seinen hierher gehörigen Schriften gehören die *Briefe über die Empfindungen* (Berl. 1753), *Morgenstunden* (Berl. 1785), besonders aber die *Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Wissenschaften und Künste* (im I. Bande S. 331 ff. der Bibliothek d. sch. W.) und *Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (im II. Bande S. 95 ff. seiner „Philosophischen Schriften" Berl. 1771). Auch findet sich Manches in seiner Schrift *An die Freunde Lessings* (Berl. 1786), die gegen Fr. Jacobi gerichtet ist. —

Mendelssohn stellt sich, wie Sulzer, darin durchaus auf den Standpunkt Baumgarten's, dafs er „die Schönheit als sinnlich erkannte Vollkommenheit" erklärt und die „Erkenntnifs desselben „auf undeutlicher Vorstellung beruhen" läfst. Ja, er geht hierin so weit zu behaupten[1]), „dafs wir unglücklich sein würden, wenn sich

---

[1]) Briefe über die Empfindungen.

„alle unsre Empfindungen plötzlich zu reinen und deutlichen Vor-„stellungen aufheiterten“. Es liegt hierin das Richtige, dafs die Wahrheit als solche mit der Empfindung, also auch mit der des Glücks, nicht zu thun hat, zugleich aber auch das Falsche, dafs, wenn die glückliche Empfindung aufgehoben wird, dadurch die Empfindung unglücklich werden müsse, während in solchem Falle vielmehr die Empfindung überhaupt aufgehoben oder doch als indifferent gesetzt ist. Hier haben wir also wieder den gewöhnlichen Fehlschlufs des reflektirenden Verstandes, der aus der Negation des einen Moments eines abstrakten Gegensatzes die Position des andern folgert.

Tiefer, obwohl immerhin einseitig, fafst Mendelssohn dann diesen Unterschied der deutlichen Erkenntnifs von der undeutlichen, indem er sagt: „Der Schöpfer hat kein Gefallen am Schönen; er „zieht es nicht einmal dem Häfslichen vor“. Der Grund jedoch, dafs „zum Gefallen am Schönen das Erkennen der Einheit im Man-„nigfaltigen gehöre und Gott nur das Mannigfaltige erkenne“, ist wunderlich genug, man erwartet eher das Gegentheil. Richtiger wäre zu sagen, dafs die Kategorien „Schönheit“ und „Häfslichkeit“ nicht an sich, sondern nur in ihrer Beziehung zum anschauenden Subjekt wesenhafte Qualitäten enthalten. Aus demselben Grunde pafst auch der Ausdruck *Schönheit* nicht auf die Natur schlechthin, sondern nur hinsichtlich ihrer Beziehung auf das anschauende Subjekt. Eine rein objektive Naturschönheit wäre die Vollkommenheit, d. h. die Uebereinstimmung des Naturgegenstandes mit seinem Begriff. Dieser aber wurzelt wesentlich im Leben der Gattung, als höchsten Zwecks und Inhalts der individuellen Vollkommenheit. Damit wird aber der Begriff der Schönheit überhaupt aufgehoben, denn von diesem Gesichtspunkt wäre eine Kröte oder sonstiges Gewürm, das in seiner Art vollkommen ist, *schöner* als ein in der seinigen nicht so vollkommnes, aber edleres Thier; was Niemand wird behaupten wollen. Eine andere Art der Vollkommenheit ist die, welche sich in der Stufenfolge der Organismen offenbart, wie denn die Auster (nicht ein bestimmtes Exemplar dieser Art, sondern der Gattungsbegriff „Auster“) weniger vollkommen als der Fisch, der Fisch weniger als der Vogel, dieser weniger als das Säugethier, unter den Säugethieren dann wieder die niederen Gattungen unvollkommner als die höheren u. s. f., nicht nur erscheinen, sondern auch sind. Aber auch diese Stufenfolge der Vollkommenheit ist als Stufenleiter des Schönen in der Natur nur für die Anschauung, und auch hier nur beschränkt vorhanden, wie denn die höhere Schönheit der Krystalle, Muscheln, Pflanzen u. s. f. gegen die gewisser Orga-

nismen beweist. An sich ist jene Stufenleiter der Vollkommenheit nur eine solche des Lebens. — Dem Aehnliches meint im Grunde auch Mendelssohn, wenn er sagt, „Gott ziehe das Schöne nicht dem „Häfslichen vor“, denn dies bedeutet doch nur, dafs für den Schöpfer diese Kategorien für den wesentlichen Endzweck seines Schaffens keine Geltung haben. Wenn er aber an einer andern Stelle bemerkt, dafs „der Schöpfer seinen Zweck verfehlt hätte, wenn dieser auch auf „Schönheit gerichtet gewesen wäre“, so geht er über das wahre Ziel hinaus. Denn es ist nicht abzusehen, warum „der Schöpfer“ neben dem eigentlichen Zweck, nämlich der Erschaffung und Erhaltung des Lebens, nicht auch noch die Schönheit der geschaffenen Dinge sollte bezweckt haben. Schon der alte Cicero hat darauf aufmerksam gemacht, dafs die Natur nicht blos auf den Nutzen ausgehe, sondern auch blos auf Schönheit, wie der an sich nutzlose prachtvolle Schweif der Pfau beweise (vergl. S. 209).

Die Empfindung der Schönheit ist für Mendelssohn deshalb im Verhältnifs zu der reinen Erkenntnifs des Wesens der Dinge eine *Beschränktheit* und beruht auf *Unvermögen*; etwa wie das reine Licht erst durch die materielle Brechung der Strahlen zur Farbe und dadurch „schön“ wird; nicht in dem Sinne „schön“, dafs das Licht weniger schön erschiene, sondern die Kategorien „schön“ und „häfslich“ treten überhaupt erst auf, sobald diese Berührung des Lichts mit der Maierie und solche Afficirung desselben durch dieselbe stattgefunden hat: bis dahin ist das Licht selbst als reines gegen solche Bestimmung indifferent. — Wenn nun auch Mendelssohn dies nicht mit solcher Schärfe ausdrückt, so basiren seine Reflexionen doch wesentlich auf diesem Grundgedanken. Dafs darin etwas an sich Richtiges liegt, ist gar nicht zu leugnen; schon die Erinnerung daran, dafs, um den Vergleich fortzuführen, das reine Licht ebensowenig wie die vollkommne Dunkelheit zu sehen ist, deutet darauf hin. Denn das Nicht-Vorhandensein für das Auge schliefst eben jede solche Bestimmung wie „schön“ oder „häfslich“ überhaupt aus, weil dazu das Moment der Anschauung gehört. So handele es sich auch bei der reinen Erkenntnifs nicht um das *Sehen*, d. h. um die mit materiellen Vorstellungen behaftete Anschauung, sondern um das Denken; und nur wenn der Inhalt dieses Denkens der Vorstellung ädäquat gemacht, d. h. gewissermaafsen materialisirt wird, trete statt des Wahren die Kategorie des „Schönen“ auf.

So weit könnte man also Mendelssohn hinsichtlich des Unterschieds des *Vollkommnen* von dem *Schönen* Recht geben. Indem er nun aber den Accent auf die untergeordnete Stellung des letzte-

ren gegen das Vollkommne oder, genauer gesprochen, auf die Beschränktheit der sinnlichen Anschauung gegen das verständige Erkennen legt, erscheint ihm das Schöne selbst als ein Niedereres gegen das Wahre, welches letztere er ohne Weiteres mit dem Guten identificirt. So gelangt er zu der Forderung, dafs der Mensch, welcher das Schöne nur mittels dunkler Vorstellung und sinnlicher Anschauung erkenne, in der Kunst die Aufgabe habe, es dadurch zu einer höheren Stufe zu erheben, dafs er es mit dem Gehalt des Wahren und Guten erfülle, um es dem höchsten Vollkommnen gleichsam analog zu machen. Diese Forderung führt ihn denn ebenfalls schliefslich dazu, der Kunst einen ethischen Zweck zu octroyiren, so dafs sie geradezu in seinem Sinne einen fast pädagogischen Charakter erhält. Je mehr die Kunst diesem Zweck diene, desto nützlicher sei sie, und desto höher auch ihre (künstlerische) Schönheit. Hiemit läuft also sein Reflektiren ebenfalls in die seichte Bahn der moralischen Betrachtung aus, auf welcher allerdings für die Erkenntnifs des wahren Begriffs der Schönheit kein Heil zu erwarten ist. — Dieser schwache Punkt ist es, an welchem der übrigens ziemlich auf demselben moralischen Standpunkt stehende Moritz anknüpft, um sich in eine Opposition zu Mendelssohn zu setzen, die indefs wesentlich auf einem Mifsverständnifs der von Letzterem aufgestellten Forderung beruht, dafs die Kunst (in ethischem Sinne) nützliche Zwecke zu verfolgen habe. *

201. ***Karl Philipp Moritz***, zu Hameln im Jahre 1757 geboren, lernte zuerst die Hutmacherei, studirte dann in Wittenberg, kam später als Lehrer nach Dessau und endlich nach Berlin; hier unterrichtete er am Grauen Kloster und als Professor an der Akademie der Künste. Er machte verschiedene Reisen nach England und (1786) nach Italien, wo er Göthe kennen lernte. Er starb 1793 zu Berlin. Er ist besonders durch seine *Götterlehre* und durch seine Selbstbiographie in dem philosophischen Roman *Anton Reiser* bekannt geworden. Für uns ist, aufser einem Aufsatz *Ueber die Schönheit* in der Berliner Monatsschrift vom März 1785, besonders von Interesse seine kleine Schrift *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen* (Braunschweig 1788).

Das Mifsverständnifs, in welches Mendelssohn hinsichtlich der Aufgabe der Kunst verfiel, beruhte, wenn man es genauer betrachtet, auf einer Vermischung und Verwechslung der beiden Seiten des Begriffs des „Zweckmäfsigen“, indem er es zuerst im Sinne der Uebereinstimmung der Gestaltung mit der Idee, also als objektive Zweckgemäfsheit, dann aber als äufsere, für das Subjekt vor-

handene Zweckmäfsigkeit gebraucht. Letztere allein ist das *Nützliche*, während jene das *Vollkommene* ist. In dem „Guten“ liegt ganz derselbe Doppelsinn. Ein Ding ist entweder an sich gut, sofern es seinem Begriff entspricht, oder für uns, sofern es unserm eignen Zweck entspricht. Wenn er nun von der Kunst forderte, dafs sie das Vollkommne oder das Gute darstelle, so würde dagegen nichts einzuwenden sein, wenn dies nur im objektiven Sinne gemeint wäre; wenigstens würde eine solche Forderung dem Wesen der Kunst nicht gradezu widersprechen. In der That ist es ja auch das Gute oder das Wahre, worauf die Kunst abzielt, nur nicht in dieser specifischen Form, sondern in der Form des Schönen. Ebenso wenig als das Schöne in seinem Inhalt dem Guten und Wahren widerspricht, ebensowenig widerspricht also jene Forderung im letzten Grunde dem Wesen der Kunst. Indem aber Mendelssohn das Gute, welches das objektiv Zweckgemäfse ist, im subjektiven Sinne (als Zweckmäfsiges) nimmt und die Aufgabe der Kunst dahin formulirt, sie habe das für den Menschen Gute, d. h. das „Sittliche“, als solches darzustellen, so tritt sofort der innere Widerspruch zu Tage. Dennoch aber ist dieser Begriff des sittlichen Zwecks der Kunst noch weit von dem schlechthin „Nützlichen“ entfernt, welches Moritz dem Mendelssohn'schen Gedanken substituiren möchte. An dieses Mifsverständnifs seinerseits knüpft nun, wie bemerkt, Moritz an.

202. In seiner oben erwähnten kleinen Schrift „Ueber die bildende Nachahmung des Schönen“ geht er zunächst vom Begriff der *Nachahmung* aus, indem er ganz fein die Kopirung des blos Aeufserlichen von dem Nachbilden (Nachstreben eines Vorbildes) unterscheidet[1]), und deutet dann an, dafs der Begriff der Nachahmung ein völlig verschiedener sei, ob man ihn auf das *Schöne* oder auf das *Gute* beziehe. Zur Erläuterung dieses Gegensatzes zieht er dann einerseits noch das *Edle*, andrerseits das *Nützliche* heran und vergleicht nun diese vier Kategorien nach ihrem Inhalt und der Form ihrer resp. Wirkungen auf die Vorstellung. Die Stufenfolge, welche aber einen Kreis bildet, ist nun die: Nützlich, Gut, Edel, Schön. Denn, sagt er, das „Nützliche“ braucht noch nicht gut,

[1]) Es kann auffallen, dafs der gewiegte Grammatiker, der sogar ein Buch über die Verschiedenheit des „Mir“ und „Mich“ geschrieben (die also schon damals für die Berliner etwas problematisch gewesen zu sein scheint) nicht auf die doppelte Bedeutung des Nachahmens, je nachdem es mit dem Dativ oder Accusativ verbunden wird, aufmerksam geworden ist. Denn „Einen Menschen nachahmen“ unterscheidet sich von „Einem nachahmen“ grade wie *Kopiren* und *Nachstreben*. Jenes umfafst die Totalität der äufseren Erscheinung (wie beim Schauspieler, der eine historische Persönlichkeit kopirt), dieses das partielle Nachbilden einer bestimmten Seite, z. B. einer Handlung oder der Handlungsweise überhaupt.

das „Gute“ noch nicht edel, das „Edle“ noch nicht „schön“ — und (hier schliefst der Kreis) das „Schöne“ noch nicht nützlich zu sein. Indem er ferner das *noch nicht* so heraushebt, dafs daraus die Negationen der obigen vier Begriffe entstehen, nämlich „unnütz“, „schlecht“, „unedel“ und „häfslich“, vertieft er sich in eine Reihe von Kombinationen, die weiter nichts als eine Art logisches Rechenexempel darstellen. Er sagt (S. 14): „So verträgt sich schön und „edel zwar mit unnütz, aber nicht mit schlecht und unedel; nütz„lich mit schlecht und unedel, aber nicht mit unnütz; gut verträgt „sich mit unedel, aber nicht mit schlecht und unnütz; unedel mit „gut und nützlich, aber nicht mit schön; schlecht mit nützlich, aber „nicht mit schön und gut; unnütz mit schön, aber nicht mit gut „und nützlich“. Das klingt nun sehr tief, weil man bei jeder Antithese genöthigt ist, sich den Inhalt der Begriffe immer von Neuem vorzustellen; ein Zwang, der nur äufserlich der Koncentration des Nachdenkens ähnlich ist: im Grunde aber sind solche Kombinationen ganz oberflächlich und nichtssagend. Wie wenig dadurch für die Bestimmung des Schönen herauskommt, geht daraus hervor, dafs Moritz gleich darauf bemerkt, dafs man zu einem richtigen Begriff des Schönen nur durch die Vorstellung von Dem gelange, was das Schöne nicht zu sein braucht, „indem wir Alles, was „nicht dazu gehört, um dasselbe her hinweg und also wenigstens „den wahren Umrifs des leeren Raumes denken, wohinein das „von uns Gesuchte, wenn es positiv gedacht werden könnte, „nothwendig passen müfste“. Das armselige Resultat von allem Diesen ist denn auch nur dies, dafs das „Schöne“ und „Nützliche“ verschiedene Dinge seien. Aus diesem Wirrwarr von Gegensätzen kommt er nun lediglich durch dieselbe Verwechslung von *zweckmäfsig* und *zweckgemäfs* heraus, in die Mendelssohn verfiel, aber merkwürdiger Weise umgekehrt. Denn während dieser den objektiven Inhalt (d. h. das Gute) subjektivirte (als Sittliches), objektivirt Moritz das Nützliche in's Zweckgemäfse. Er definirt nämlich den *Nutzen* als „die Beziehung eines Dinges“ (nicht auf das Subjekt, sondern) „als Theil betrachtet, auf einen Zusammenhang von „Dingen, den wir uns als Ganzes denken“. Damit fällt aber seine ganze Theorie von den obigen vier Begriffen zusammen, wo das *Nützliche* ausdrücklich als Beziehung auf ein draufsen befindliches Subjekt gefafst wurde. Indefs gelangt er, wenn auch durch einen völligen Widerspruch mit sich selbst, wenigstens damit zur Idee eines *Ganzen* und, durch einen neuen logischen Luftsprung, zu der Bestimmung des *Schönen* als eines „unnützen Ganzen“. Er

sagt: „Hieraus (?)[1]) sehen wir also, dafs eine Sache, um nicht nützlich sein zu dürfen, nothwendig ein für sich bestehendes Ganzes „sein müsse (!), und dafs also (!) mit dem Begriff des Schönen" (wovon hiebei gar nicht die Rede war) „der Begriff von einem für „sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist". Ob aber logisch oder nicht: es wird immerhin eine Bestimmung des Schönen aufgestellt, nämlich dafs es „ein für sich bestehendes Ganzes sei", und durch die zweite Bestimmung vervollständigt, dafs, da das Schöne für die Anschauung (Sinne oder Einbildungskraft) vorhanden sei, dieses Ganze von den Sinnen oder der Einbildungskraft „in „seinem ganzen Umfange umfafst" werden müsse. —

203. Hierauf beschränkt sich im Grunde die ganze Theorie von Moritz, denn alles Uebrige ist theils Konsequenz davon theils Abschweifung in's Phantastische, wie er denn seine Abhandlung mit den poetisch klingenden, aber eine völlige Gedankeninsolvenzerklärung enthaltenden Worten schliefst: „Und von sterblichen Lippen „läfst sich kein erhabeneres Wort vom Schönen sagen, als: es ist". Die Hauptsache für die Aesthetik ist aber nicht, blos zu sagen, dafs das Schöne sei, sondern was es sei. Dies giebt nun Moritz auf, indem er (S. 27) sagt: „Das Schöne kann nicht erkannt, es mufs hervor„gebracht — oder empfunden werden". Dann nützt ja aber Alles Reden darüber nichts, und es ist gar kein erdenklicher Grund dafür zu finden, warum Moritz selber denn soviel darüber geredet. Weder zum „Hervorbringen" noch zum „Empfinden" der Schönheit bedarf es der Worte.

Wir könnten hier mit Moritz abschliefsen, wenn wir nicht noch eine Aeufserung desselben anführen müfsten, welche beweist, dafs er sich in seiner eigentlichen Anschauungsweise weder von Mendelssohn noch von Sulzer allzusehr entfernt. Es ist — sofern die aus den vier Kategorien des Nützlichen, Guten, Edeln, Schönen hergestellten Kombinationen Geltung haben sollen, — abermals die inkonsequente Vergesellschaftung von *körperlicher Schönheit* und *Seelenschönheit*. Er identificirt nämlich das Seelenschöne mit dem Edeln und sagt dann im vollen Widerspruch mit sich selbst (S. 7): „Insofern nun „aber die äufsere Schönheit zugleich mit ein Abdruck der inne„ren Seelenschönheit ist, fafst sie auch das Edle in sich, und sollte „es ihrer Natur nach eigentlich stets in sich fassen". Das heifst entweder: Wenn ein Mensch zugleich schön und edel ist, so kann

[1]) Es ist nämlich in dem Voraufgehenden keine Spur einer logischen Nothwendigkeit enthalten, wodurch sich dieses „Hieraus" rechtfertigte.

man seine Schönheit als einen Abdruck seines inneren Adels betrachten (was bloſse Selbsttäuschung wäre), oder: „Wo äuſsere Schönheit vorhanden ist, muſs man auf ein edles Innere schlieſsen (was durch den Zusatz, daſs es immer so sein sollte, selber widerlegt wird). Aber abgesehen von dem Mangel an Logik, der schon darin liegt, daſs Das, was geschlossen werden soll, bereits in dem Vordersatz enthalten ist — denn die Frage, ob äuſsere Schönheit Ausdruck innerer Güte sein kann, wird ja in dem „zugleich mit" schon bejaht — stellt sich Moritz mit solcher Anschauung ganz auf den Sulzer'schen Standpunkt,[1]) indem auch er die formale Schönheit nicht von der Schönheit des Ausdrucks unterscheidet.

Was er dann noch über das uninteressirte Wohlgefallen am Schönen im Gegensatz zu dem Vergnügen, welches das Nützliche gewährt, sagt und die Folgerungen, welche er daraus für das künstlerische Schaffen zieht, das nicht auf einen Zweck, der auſserhalb des Schönen liegt, hinarbeiten dürfe, ist zwar nur sehr aphoristisch ausgedrückt, enthält aber doch schon den Keim jener Theorie, die weiterhin durch Lessing mit ausdrücklicher Bestimmtheit aufgestellt wird, nämlich in dem Satze, daſs der wahre Zweck und eigentliche Inhalt der Kunst das Schöne und nur das Schöne sei. — Dieser Satz und die inhaltsschweren Folgerungen, welche daraus für die Auffassung des Schönen überhaupt, sodann für die Bestimmung des Begriffs der Kunst als der Verwirklichung des Ideals, endlich für die Abgrenzung der Künste gegeneinander gezogen werden, machen allem bisherigen Reflektiren vom Standpunkt moralischer Nutzbarkeit ein Ende und führen so die Aesthetik des 18. Jahrhunderts auf eine höhere Stufe der Betrachtung.

Kap. V.

Zweite Stufe. Winckelmann und Lessing, als Begründer der objektiven Kunstkritik, und die Populärästhetik dieser Stufe.

§. 35. Der allgemeine Standpunkt dieser Stufe.

204. Der allgemeine Charakter der neuen Phase in der Entwicklung der Aesthetik, in welche wir nunmehr eintreten, wird aus-

---

[1]) Vergl. oben No. 198 Schluſs und 199. (S. 364 ff.)

schliefslich durch die Stellung bestimmt, welche die durch **Winckelmann** und **Lessing** begründete objektive Kunstkritik einerseits zu der voraufgehenden Stufe der **Baumgarten**'schen „Aesthetik", andrerseits zu der ihr folgenden Stufe der **Kant**'schen „Kritik der „Urtheilskraft" einnimmt. Sie wurde oben bereits in flüchtigen Zügen[1]) angedeutet: hier haben wir es nun zunächst nur mit der ersten Seite dieses Doppelverhältnisses zu thun, nämlich mit der Betrachtung des Fortgangs in dem Entwicklungsprozefs des ästhetischen Bewufstseins, welcher sich in der Reaction gegen den abstrakten Formalismus des Aesthetisirens auf der Basis der Wolff'schen Schule offenbarte. Dieser Fortgang ist ein ungeheurer. Seine ganze Weite und Tragweite kann aber erst dann ermessen werden, wenn wir einen Blick auf den Zustand des damaligen Kunstanschauens im Allgemeinen werfen. Denn was als Hauptmoment für die Verständigung über die Winckelmann-Lessing'sche Kritik erscheint, ist nämlich zunächst nicht die Reaction gegen die theoretisirende Aesthetik **Baumgartens** und was sich derselben anschliefst, sondern die Reaction gegen das **praktisch-ästhetische Bewufstsein der damaligen Zeit** überhaupt, und zwar sowohl in Hinsicht des **Anschauens und Urtheilens** im Allgemeinen als hinsichtlich des **Kunstschaffens** im Besondern. Gegen die systematische und Popular-Aesthetik tritt die objektive Kritik schon deshalb in keine direkte Opposition, weil sie selber systemlos ist und auch hinsichtlich des Objekts, mit dem sie sich beschäftigt, auf einem gänzlich veränderten Boden steht. Ihre Reaction hiegegen ist daher nur eine indirekte und sekundäre; direkt dagegen richtet sie sich gegen die allgemeine Kunstanschauung überhaupt und gegen den künstlerischen Geschmack der Zeit. Diese beiden Momente also sind es, welche, sofern sie Bedingungen und Objekte der kritischen Reaction sind, die negative Seite des Fortschritts, der sich in Winckelmann und Lessing vollzieht, darstellen; sie sind daher auch zunächst in's Auge zu fassen, um daraufhin dann die andere, positive Seite und Bedeutung der objektiven Kritik zu würdigen. Das Dritte endlich ist die Aufzeigung der Grenze, welche diese positive Seite in sich selbst besitzt, und welche ihrerseits die Forderung zu einem weiteren Fortgang enthält. Dies wäre im Allgemeinen der Gang unserer Betrachtung.

205. Was nun zuerst die **allgemeine Kunstanschauung** in der Mitte des 18. Jahrhunderts oder, genauer gesprochen, der all-

---

[1]) Siehe oben No. 188. 189. (S. 343 ff.)

gemeine Geschmack in Dingen der Kunst, betrifft, so herrschte darin, wie in der Kunst selbst, eine völlige Ernüchterung. Es war allerdings nothwendig für die Kunstanschauung und das Kunstschaffen, daſs sich die Kunst nach ihrer Loslösung und Befreiung von dem geistlichen Inhalt, an den sie seit länger als einem Jahrtausend gebunden war — einer Befreiung, die wesentlich mit als eine Seite der geistigen Reformation am Ende des 15. Jahrhunderts zu betrachten ist — vor allen Dingen, ihre Emancipation benutzend, sich des mannigfaltigen Reichthums der weltlichen Schönheitsgebiete zu bemächtigen und so die bis dahin als selbstständig unbekannten Sphären der „Landschaft“, des „Genres“ und des „Stillleben“ für die Malerei zu erobern[1]) streben muſste. Zugleich lag aber auch in dieser successiven Bewältigung und Besitzergreifung der verschiedenen Kunstgebiete der Keim ihrer Entkräftung, weil der Fortgang bis zum letzten niedrigsten Gebiet — dem Stillleben — zugleich ein Herabsteigen des künstlerischen Genius von dem erhabenen Standpunkt der religiösen Malerei, d. h. von der reinen Idealität zur nüchternen Materialität, ja zur trivialen Gemeinheit in sich schloſs. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn wir uns in der citirten Stelle des Ausdrucks bedienten, daſs mit der Mitte des 18. Jahrhunderts, ja schon früher „der Kreis der weltlichen Ideale“ durchlaufen war bis zur völligen Erschöpfung, im doppelten Sinne dieses Worts[2]). Die Verweltlichung der Kunst, welche schon mit den Nachfolgern Raphaels begann und in Rubens und Rembrandt künstlerisch kulminirte, kam so in dieser Zeit auf einen Punkt herab, der entweder zur völligen Aufhebung aller künstlerischen Thätigkeit führen muſste, oder zu einer dem Zweck der Kunst selbst widerstrebenden Unnatur des Anschauens; mit andern Worten: die Kunstthätigkeit fristete über jene Grenze der, wenn auch trivialen, so doch immerhin naturgemäſsen Existenz hinaus ihr Leben nur durch das Ueberschreiten derselben in das Bereich des Unkünstlerischen, weil der Natur Widersprechenden.

In der Architektur und Plastik wird diese Verirrung als die Periode des „Zopfthums“ und des „Perrückenstyls“ bezeichnet, womit man sagen will, daſs, wie man damals durch den Zopf und die Perrücke das in natürlichem Lockenwurf schöne menschliche Haar

---

[1]) Warum die Malerei und ihre Entwicklung bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur die Hauptkunst war, sondern das Malerische überhaupt als das bestimmende Moment der künstlerischen Anschauung auch auf den andern Gebieten, namentlich der Architektur und Plastik erscheint, ist theils an einer andern Stelle gezeigt, theils später ausführlicher zu erörtern. Vergl. 148 (S. 268 ff). — [2]) Vergl. S. 272.

in unnatürlichen, aber durch die Konventionalität geforderten Regelzwang preſste oder ganz verbarg, so die Kunst überhaupt, so der ganze Geschmack einer ähnlichen, jeder wahren, naturgemäſsen Schönheits-Gestaltung widerstrebenden Willkür unterjocht wurde.

Wäre diese Willkür nur schlechthin eine solche gewesen, d. h. hätte sie nur den Charakter einer bald sich in diesen, bald in jenen Absonderlichkeiten ergehenden Laune gehabt, so wäre sie im Grunde, als Ausdruck einer künstlerischen Verzweiflung, mehr des Bedauerns als der Verachtung werth gewesen; allein in diesem Wahnsinn war leider „Methode". Hand in Hand mit dem tief entsittlichten Zustande des öffentlichen, politischen und socialen Lebens, dessen Nichtswürdigkeit sich an den Höfen, namentlich Frankreichs, koncentrirte, oder vielmehr — um gerecht zu sein — umgekehrt von diesen Centren sich ausbreitete, bis das Gift allmälig auch das gesunde Blut der Nationen, d. h. ihr allgemeines ethisches sowohl wie ästhetisches Gefühl zu zersetzen begann: im tiefsten Zusammenhange mit dieser Entwürdigung der europäischen Menschheit stand auch die Verfälschung des gesunden Gefühls in Sachen der Kunst. Wie man es als höchstes „Ideal" der Gartenkunst betrachtete, die natürlich schöne Gruppirung des Laubwuchses, die Freiheit des malerischen Wechsels in den Umrissen des Baumschlags zu mathematisch-langweiliger Symmetrie zuzustutzen, so daſs ein Strauch nicht mehr als ein Strauch erscheinen durfte, sondern in die Gestalt eines Pilzes oder einer Pyramide oder gar eines Thiers gezwängt wurde; wie man in der Architektur die naturgemäſse Bestimmung der geraden und gebogenen Linie absichtlich umkehrte, so daſs, wie schon die gewundenen Säulen des Jesuitenstyls und die ganze barocke Verkünstelung der Renaissance beweisen, da, wo der Blick, dem architektonischen Gesetz der Schwere gemäſs, Ruhe und Festigkeit verlangte, gerade die geschwungene, wo er Leichtigkeit, Bewegung und Schwung forderte, die gerade Linie angewandt wurde: so waltete — nach völliger Erschöpfung des künstlerischen Geistes — die Ausschweifung in's Unwahre, Unnatürliche, Unkünstlerische in allen mit dem Geschmack in Beziehung stehenden Gebieten ob. — Was die Malerei betrifft, so zeigt sich hier der Zopf zum Theil in der mechanischen Verwerthung traditioneller Formen, z. B. antiker Vorstellungen, für gemeine, ja hündische Verherrlichung des weltlichen Glanzes, d. h. in einer Allegorisirung, die nach beiden Seiten hin die tiefste Unwahrheit zur Schau trägt (nämlich nicht nur nach der Seite der gewählten Motive, die als reine Gedächtniſssachen zum bloſsen kindischen Spiel der verständigen Kombination herabgewür-

digt wurden, sondern auch hinsichtlich des künstlerischen Zwecks, der eitel Lüge und knechtische Unfreiheit war), zum Theil in der ebenso lügenhaften Veranschaulichung des naturwidrigen Geschmacks am gekünstelt-Sentimentalen und gleifsnerisch-Idyllenhaften, wovon z. B. die ganze Watteau'sche Richtung Beläge liefert. Nebenher geht dann — wenigstens aufrichtig — die offen eingestandene Tendenz der schamlosen Frivolität und sittlichen Verderbtheit in dem Haschen nach Erregung gemeiner Sinnlichkeit, wozu schon damals die edle und keusche Antike den sophistischen Vorwand abgeben und als Vorwurf herhalten mufste[1]).

Es ist in dieser kurzen Schilderung des ästhetischen Geschmacks in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die allgemeine Kunstanschauung von dem Kunstschaffen nicht getrennt. In der That sind sie auch nicht zu trennen: ihre Wechselwirkung beruht eben darauf, dafs sie aus derselben Quelle, der allgemeinen Entnervung und Demoralisation des Anschauens überhaupt, stammen. Welche inneren Gründe diese Demoralisation in politischer und socialer Beziehung hervorgerufen, ist hier nicht der Ort zu untersuchen; doch ist Dies wenigstens, da es mit der künstlerischen Seite dieser Kulturentwicklung zusammenhängt, zu erwähnen, dafs es der Mangel an Freiheit war, der Absolutismus der sich selbst vergötternden Selbstherrschaft, welcher jeden geistigen Aufschwung, jede Erhebung zur Wahrheit, jede Rückkehr zur Natur unmöglich machte. — Aber der Geist kann eine solche Entwürdigung, die er freilich selbst verschuldet, auf die Länge nicht ertragen: es giebt überall eine Grenze, jenseits deren der geknechtete und entwürdigte Geist wieder zu sich selber kommt, sich auf sich selbst besinnt und so, durch Noth und Jammer gereinigt und entsündigt, seine Spannkraft wiederfindet, um die schmachvollen Fesseln der Lüge und der Unfreiheit abzuwerfen.

Auf dem Gebiete des politischen und socialen Lebens geschah dies, nachdem schon manche Vorläufer den nahenden Umschwung verkündet, in der französischen Revolution, die wie ein weltgeschichtlicher Orkan über die entsittlichte Welt daher raste und schrecklich freie Bahn für die Entwicklung des zur Freiheit wiedergeborenen Geistes schuf; in der Kunst war es eine nicht minder tief eingreifende, wenn auch ungewaltsame Revolution, welche der Verzerrung und Lügenhaftigkeit, der Unnatur und Jämmerlichkeit des Kunstgeschmacks ein Ende machte. Diese Revolution, echt deutsch in ihrer Beschränkung auf das unblutige Schlachtfeld geistiger

---

[1]) Hievon zeigt leider auch die Gegenwart noch Beispiele genug.

Kämpfe, wurde durch Winckelmann begonnen, durch Lessing vollendet: durch Winckelmann, indem er auf die ureigne Schönheit der hellenischen Idealwelt hinwies und sie durch seine Forschung dem verdorbenen Geschmack als das Spiegelbild des Wahren und Echten zur lebendigen Anschauung und zum Verständnifs brachte; durch Lessing, indem er diese Wahrheit und Echtheit als ausschliefsliches Gesetz des geistigen Lebens überhaupt, als ewige Forderung allgemein-menschlicher Würde und Reinheit hinstellte. Mit einem Schlage gleichsam war so, als der Blitz dieses Gedankens in die verdumpfte und gewitterschwüle Atmosphäre des der Natur und eben darum auch der Kunst entfremdeten Bewufstseins des 18. Jahrhunderts einschlug, eine freie, klare Aussicht eröffnet; ein frischer Lebens-Odem wehte balsamisch über die befreite Welt und aus dem neubefruchteten Boden des geistigen Lebens sprofsten plötzlich in überquellender Kraft eine Reihe wundervoller Gewächse empor, der dichte Wald unsrer grofsen nationalen Dichter.

206. Es ist oben bemerkt, dafs — um nun zu dem zweiten Punkt, der Stellung der Winckelmann-Lessing'schen Kritik in ästhetischer Hinsicht zu der systematischen und Popular-Philosophie, überzugehen — eine direkte Beziehung oder gar eine bewufste Opposition der ersteren gegen die letztere überhaupt nicht stattfindet; schon deshalb nicht, weil diese Kritik, abgesehen von ihrer zunächst rein stofflichen Tendenz, nicht in systematischer Form auftritt. Wenn also ein Fortgang darüber hinaus nachzuweisen ist, so wird er sich doch nur durch die Reaction gegen die Verdorbenheit der Kunstanschauung in substanzieller Beziehung vermittelt darstellen.

Das allgemeine Verhältnifs von Winckelman und Lessing zu Baumgarten und der Popular-Aesthetik ist nun, zunächst äufserlich betrachtet, dies, dafs (ganz wie bei Plato) es sich bei den letzteren wesentlich um die Feststellung allgemeiner Kategorien handelte, z. B. was das Schöne als Empfindungsobjekt sei, wie es sich zum Guten verhalte, welche Natur das Organ der Erkenntnifs desselben habe, wie sich das Wohlgefällige vom Angenehmen unterscheide u. s. f., ohne dafs, sei es überhaupt, sei es in substanzieller Weise, nach dem Inhalt gefragt wird, während dort (bei Winckelmann und Lessing, gerade wie bei Aristoteles)[1]) eben an diesen Inhalt, d. h. an das künstlerisch-Schöne als unmittelbares Objekt der Kritik, angeknüpft und erst aus diesem, bei Winckelmann nur

---

[1]) Ueber diesen Parallelismus siehe oben No. 27 Schlufs (S. 64 ff).

beiläufig und gleichsam zaghaft, bei Lessing in entschiedenerer, aber doch schliefslich begrenzterer Weise — allgemeine Principien geschöpft werden. Wenn demnach Baumgarten und die Popular-Aesthetiker gar nicht oder (wiederum wie Plato) ganz schief vom „Wesen oder dem Zweck der Kunst" reden, so haben Winckelmann und Lessing zunächst nur diese im Auge und fassen dieselbe (wie Aristoteles) in ihrem konkreten Wesen auf, und wenn jene vom „Schönen" als allgemeinem formalen Begriff sprechen, so begreifen diese es nur als das künstlerisch-Schöne, und zwar, wie hier sogleich bemerkt werden kann — als die plastische Schönheit, näher als die Schönheit der menschlichen Gestalt.

Man ersieht daraus, dafs, wenn man nur diesen Gegensatz betrachtet, strenggenommen gar kein Berührungspunkt zwischen den beiden Richtungen des Aesthetisirens zu existiren scheint und man gezwungen sein würde, geradezu einen Sprung von der einen zur andern Stufe anzunehmen, wenn nicht die beiderseitig negative Beziehung auf die depravirte Kunst-Anschauung der Zeit das Vermittlungsglied abgäbe. Nicht als ob Winckelmann — geschweige denn Lessing — sich um die damalige Philosophie, beziehungsweise die gelehrte und populäre Aesthetik gar nicht gekümmert hätten: es ist bekannt, dafs jener auf der Universität in Halle sowohl Wolff wie Baumgarten gehört und sich redlich mit ihrer geometrischen Methode abgequält hatte. Aber als er sich in den konkreten Reichthum der antiken Kunstgeschichte selbst versenkte, konnte ihm — abgesehen von der völligen Verschiedenheit der formalen Standpunkte — schwerlich noch daran liegen, seine Zeit an eine direkte Opposition gegen die abstrakten Metaphysiker zu verschwenden[1]). Eine Vermittlung für den Fortschritt gegen die letzteren giebt demnach nur, wie bemerkt, die beiderseitige Opposition gegen die verdorbene Kunstanschauung der Zeit überhaupt ab. In diesem Punkte — nämlich in der Indifferenz gegen den Zeitgeschmack — stimmen die Kunstanschauungsweisen Baumgarten's und Winckelmann's, wie weit sie sonst auch auseinandergehen, ja entgegengesetzt sein mögen, überein; aber auch darin, dafs sie trotz Allem sich dem Einflufs dieses Geschmacks gänzlich zu entziehen nicht vermochten; wie Winckelmann z. B. durch seine Vorliebe für Allegorie beweist. Aber sie unterscheiden sich wesentlich dadurch, dafs die Indifferenz der schematisirenden Aesthetik gegen die geschmacklose Zeitanschauung zur Indifferenz gegen die Anschauung und deren konkre-

---

[1]) Siehe unten: Biographie Winckelmann's No. 207. (S. 381, Anm. 2.)

ten Empfindungsinhalt überhaupt und dadurch abstrakt und bornirt wurde, während die Winckelmann-Lessing'sche Kritik eine objektive Widerlegung derselben durch Zurückgehen auf die durch die Antike gegebenen idealen Vorbilder anstrebte. Und so wurde diese im wahren Sinne positive Reaction gegen den miserablen Zeitgeschmack zugleich eine Reaction gegen jene abstrakte Verstandes-Metaphysik selbst, da letztere mit dem Zeitgeschmack in der Abstraction vom wahrhaften und substanziellen Inhalt der Kunst zusammentraf. Denn dies ist wohl zu beachten, dafs der Charakter des Abstrakten beiden, der damaligen Kunstanschauung sowohl wie der reflektirenden Philosophie des 18. Jahrhunderts, anhaftet, sofern sie in gleicher Weise, wenn auch von verschiedenen Punkten aus, von dem wahrhaft substanziellen Inhalt der Sphäre des Schönen, als des Kunstschönen, abstrahiren. Wenn daher die Kritik Winckelmann's und Lessing's als positiv oder genauer (im eminenten Sinne des Worts) als *konkret* zu kennzeichnen ist, so ist sie dies nicht nur in der Hinsicht, dafs sie sich von allen abstrakten Reflexionen fernhält — dies bezeichnet ihren Gegensatz gegen Baumgarten und die Popular-Aesthetiker — sondern auch in der, dafs sie — und hierin liegt andrerseits ihr Gegensatz gegen die entartete Kunstanschauung — auf den wahrhaften, *substanziellen* Gehalt des Kunstschönen, wenn auch vorläufig nur des plastisch-Schönen, zurückgeht und, darauf allein fufsend, sich zu allgemeinen Gesichtspunkten zu erheben sucht.

Nach dieser vorläufigen Orientirung über die Stellung Winckelmann's und Lessing's zu ihrer Zeit können wir nun an eine nähere Charakteristik der beiden grofsen Männer gehen.

§ 36. I. Winckelmann.

1. Leben, Charakter und Werke.

207. Bei der Beschäftigung mit Winckelmann weht uns, indem wir aus der nebelhaften und schwülen Atmosphäre der abstrakten Verstandesreflexion heraustreten, plötzlich ein Strom echter und gesunder Lebensluft entgegen. Wie er selbst sich, gegenüber den bornirten und verkehrten Kunstansichten seiner Zeit, an der reinen und klaren Quelle der antiken Schönheit von allem Wust zopfiger Anschauung, von allem Dunst nebuloser Philosophasterei befreite und reinigte, so finden wir uns bei ihm sofort heimathlich und fühlen uns mit ihm verwandt; und wenn die spätere Aesthetik im Stande gewesen ist, sich zu dem Ueberblick eines erweiterten Hori-

zonts zu erheben, so dürfen wir nicht vergessen, dafs es hauptsächlich *seine* Schultern gewesen sind, die ihr als Staffel gedient haben. Selbst Lessing — ganz abgehen davon, dafs eine bestimmte Stelle in Winckelmann's Abhandlung „Ueber die Nachahmung der griechischen Werke" für ihn die äufserliche Veranlassung zur Abfassung seines „Laokoon" gewesen — hat von ihm seine wesentlichste Anregung erhalten, und so ist Winckelmann auch nach dieser Seite hin die indirekte Ursache der Hervorbringung jenes epochemachenden Werkes geworden. —

Dürfte die „Geschichte der Aesthetik" nur im Sinne einer pragmatischen Darstellung der in der Zeitfolge nach einander auftretenden principiellen Ansichten über das Schöne und die Kunst, oder noch enger gar als die Geschichte der ästhetischen Systeme aufgefafst werden, so würde Winckelmann nur eine sehr beschränkte, wenn überhaupt eine Stelle darin einnehmen können, weil er sich auf allgemeine Theorien und abstrakte Definitionen fast gar nicht eingelassen hat. Da wir aber die „Geschichte der Aesthetik" als die *Genesis des ästhetischen Bewufstseins*, wie es sich in der Geschichte offenbart, betrachten[1]), so ist ihm eine hervorragende Stelle in derselben einzuräumen, eine hervorragendere als den meisten andern, sogenannten systematischen Aesthetikern, die sich mit dem Nachdenken über die Natur des Schönen und das Wesen der Kunst abgemüht haben.

Johann Joachim Winckelmann ist am 9. December 1717 zu Stendal in der Altmark geboren, wo sein Vater ein armer Schuhmacher war. Schon früh zeigte sich in ihm die Neigung zum Alterthum; er las fleifsig die alten Klassiker in der Schulbibliothek seiner Vaterstadt und setzte dies Studium auf dem Köllnischen Gymnasium in Berlin, wohin er 1735 kam, fort; 1738 ging er zur Universität in Halle, wo er sowohl beim älteren Baumgarten, wie bei Wolff und später bei dem jüngeren Baumgarten eifrig Vorlesungen besuchte. Die Trockenheit und Unfruchtbarkeit derselben flöfsten ihm indessen einen grofsen Widerwillen ein, der sich hin und wieder in seinen Werken kundgiebt.[2])

---

[1]) Vergl: oben No. 26 am Schlufs.

[2]) So in einer Stelle im 2. Kapitel des IV. Buchs der Kunstgeschichte § 5: „Auf der andern Seite hingegen, da die Weltweisheit gröfstentheils geübt und gelehrt „worden von denen, die durch Lesung ihrer *meisten Vorgänger* in derselben der „*Empfindung* wenig Raum lassen können, und dieselbe gleichsam mit einer harten „Haut überziehen lassen, hat man uns durch ein Labyrinth metaphysischer Spitzfindig- „keiten und Umschweife geführt, die am Ende vornehmlich gedient haben, ungeheure „Bücher auszuhecken und den Verstand durch Ekel zu ermüden." (Winckelmann's Werke H. Meyer und J. Schultze. Dresden 1811. Bd. IV.)

Nach manchen Veränderungen des Wohnorts, wozu ihn seine dürftige Lage zwang, finden wir ihn 1748 als Sekretär der Bibliothek des Grafen von Bünau in Röthenitz bei Dresden mit 80 Thlr. Gehalt. Dresden war damals mehr als jetzt ein Centrum der Kunst und bot Winckelmann reiche Gelegenheit zum Studium der Alten, wobei er von dem Maler Oeser, dessen Bekanntschaft er gemacht hatte, freundlich unterstützt wurde. Sein Streben ging nun auf eine Reise nach Italien; es gelang ihm, den bei dem Grafen von Bünau, welcher sächsischer Minister war, aus- und eingehenden päbstlichen Nuntius, Monsignore Archinto, für sich zu interessiren; der Art, dafs dieser ihm unter der Bedingung des Uebertritts zur katholischen Konfession eine Stelle an der vaticanischen Bibliothek zusagte. Nach längerem Zaudern entschlofs sich Winckelmann dazu: im Jahre 1754 trat er förmlich über und lebte nun, mit Oeser zusammen, in Dresdem nur dem Studium der Kunst, dessen erste Frucht die im folgenden Jahre erschienenen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke in der Malerei und Bildhauerkunst" waren, welche grofses Aufsehen machten, obgleich sie nur in sehr wenigen (50) Exemplaren gedruckt wurden. Um ihr Ansehen zu erhöhen, griff Winckelmann sie in einer zweiten Schrift selbst an und vertheidigte sie in einer dritten. Alle drei Schriften erschienen dann zusammen im Jahre 1756, als Winckelmann bereits in Rom war, wohin er mit einem königlichen Jahrgehalt von 200 Theile reiste. Hier lernte er Mengs kennen, an den er durch Dietrich empfohlen war. Mengs war ein gebildeter Künstler, der selber über Kunst schrieb, und war Winckelmann vielfach von Nutzen.

Winckelmann's erste Arbeit in Rom führte den Titel: „Ueber den Geschmack der griechischen Künstler", doch kam er nur bis zu einigen Beschreibungen der vorzüglichsten antiken Statuen, die er zum Theil seiner Kunstgeschichte einverleibte. Auch eine zweite Schrift „Ueber die Ergänzung der alten Statuen" gedieh nicht über den Entwurf hinaus: er war auch zu gewaltig von dem Andrang der Beobachtungen fortgerissen, um zur Sichtung und Ordnung des Stoffs hinlänglich Ruhe zu finden. Nur einen Plan, den er schon lange mit sich herumgetragen, nämlich den einer „Geschichte der alten Kunst" führte er, wenn auch nach mehrfachen Umarbeitungen, aus. Wir können ihm hier nicht auf seinen Reisen nach Neapel, um die aufgegrabenen Alterthümer in Herculanum und Pompeji kennen zu lernen, und nach Florenz, um das Kabinet von geschnittenen Steinen des Baron von Stosch zu ordnen, folgen und bemerken nur, dafs er in den Jahren 1762—1765 seine *Monumenti antichi inediti*,

seinen „Versuch einer Allegorie“ und einige andere antiquarische Abhandlungen verfaſste. Es waren ihm, auch von Berlin aus, sehr günstige Anerbietungen gemacht worden, so daſs er den Entschuſs zu einer Reise nach Deutschland faſste. Er führte denselben im Jahre 1768 aus und ging mit dem Bildhauer Cavaceppi über Venedig, Verona bis Tyrol, wo ihn bereits ein fast unüberwindliches Heimweh nach Italien ergriff. Dennoch ging er weiter über München, Regensburg bis Wien, wo er aber den festen Entschluſs zur Rückkehr faste und ihn trotz der eindringlichsten Vorstellungen des Ministers von Kaunitz ausführte. In Triest schloſs sich ihm ein Italiener an, der sich als einen Kunstfreund ausgab und ihn, einiger Goldmünzen wegen, am 8. Juni 1768 ermordete. Seine nachgelassenen Manuskripte, mit Ausnahme des auf der Reise mitgenommenen Manuskripts zur zweiten vermehrten Ausgabe der „Kunst-Geschichte“, das in den Besitz der wiener Akademie kam, gelangten zuerst in die Bibliothek des Hauses Albani und von dort 1799 nach Paris, wo sie in 21 gebundenen Heften in der Staats-Bibliothek aufbewahrt werden. — Winckelmann schreibt einen gedrungenen, alle Umschweife und Weitläufigkeiten vermeidenden Styl; einfach und klar, wie das Alterthum, mit dem er sich ausschlieſslich beschäftigte, sind auch seine Gedanken, prägnant und kühn der Ausdruck derselben.

Was Winckelmann's Charakter betrifft — und diese Frage ist bei ihm weniger als bei irgend einer andern in der Geschichte der Aesthetik auftretenden Persönlichkeit zu umgehen — so ist derselbe so durchaus mit einer tiefen, sein ganzes Wesen durchdringenden Neigung zum Alterthum verwachsen und dadurch bestimmt, daſs man Manches, z. B. seinen nur aus äuſserlichen Gründen stattgefundenen Uebertritt zum Katholicismus, sowie seine unter dem Titel „Freundschaftsbedürfniſse“ von ihm offen bekannte schwärmerisch-leidenschaftliche Liebe zu schönen Jünglingen milder beurtheilen muſs, als es unter andern Verhältnissen geschehen dürfte. Man ist nach dem althergebrachten abstrakten Pflichtenschema leicht mit solchen Schlagwörtern wie „Immoralität“ u. dgl. bei der Hand, aber damit ist die Sache selbst weder erklärt noch richtig gewürdigt. Vergegenwärtigen wir uns vor allen Dingen den Zustand allgemeiner Depravation, welcher mit und seit dem 30jährigen Kriege (und schon früher, denn die Reformation ist ebenso sehr als eine solche Reaction gegen die Depravation des Mittelalters wie die französische Revolution als eine solche gegen die seit dem 30jährigen Kriege eingerissene Demoralisation zu betrachten) Europa zu einer fast naiven Entwürdigung des öffentlichen wie des individuellen Lebens

herabbrachte, und erinnern wir uns daran, dafs Winckelmann anfangs in niedriger Armuth, später in demüthigender Abhängigkeit am sächsischen Hofe lebte und dem Einflufs einer als selbstverständlich betrachteten Niedrigkeit der Gesinnung von allen Seiten ausgesetzt war, so werden wir, an die eigene Brust schlagend, genug thun, wenn wir dankbar dafür sind, dafs wir in einer reineren Sphäre sittlicher und politischer Freiheit leben. Wenn man von dem im Kerker geborenen und aufgewachsenen Elenden keinen naturgemäfs entwickelten, kräftigen und blühenden Körper verlangen kann, so auch nicht von Demjenigen eine durchweg erhabene und in Allem rein fühlende Seele, der in der verpesteten Atmosphäre der Höfe des 18. Jahrhunderts grofsgezogen. Dergleichen Handlungen also wie der Glaubenswechsel — und von einem solchen ist eigentlich bei ihm, den Goethe, sein mildester Beurtheiler, einen „Heiden" nennt, gar nicht die Rede — bieten bei Winckelman eine ganz andere, mildere Seite der Beurtheilung dar, als dies heutzutage möglich wäre. Eben dahin gehört auch seine literarische Intrigue mit der anonymen Kritik seiner eigenen Schrift „Ueber die Nachbildung der Alten u. s. f.", die man Hagedorn zuschrieb, und seine Antikritik dagegen; ein Kunstgriff, der, wie er selbst eingesteht, nur den Zweck hatte, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken u. dgl. m. — Was seine Knabenliebe betrifft, so brauchen wir durchaus nicht auf die Urningstheorie zu rekurriren, um sie zu erklären. Winckelmann ist, um es mit einem Worte zu sagen, ein künstlicher Hellene; d. h. er hatte sich dermaafsen in die hellenische Weise des Anschauens und Empfindens hineingelebt, dafs Alles, was mit „Schönheit" irgendwie in Beziehung steht, bei ihm durchaus ein hellenisches, hinsichtlich der Empfindungsschärfe vielleicht sogar, wenn der Ausdruck gestattet ist, ein hyperhellenisches Gepräge annahm und annehmen mufste[1]). Die Frauen des 18. Jahrhunderts in ihren abgeschmack-

---

[1]) Wir können daher auch seinem getreuesten und ausführlichsten Geschichtsschreiber, Justi (Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Bd. I) nicht zustimmen, wenn er nach Erwähnung der Verhältnisse Winckelmann's zu Arwed von Bülow, Berendis, Lamprecht u. s. f. einige leidenschaftliche Stellen aus Winckelmann's Briefen mit der Bemerkung begleitet: „Wenn man weifs, dafs sie an „einen gewifs in jeder Beziehung(?) gewöhnlichen Menschen gerichtet sind, so kann „man sie nicht ohne das tiefste Mitleid lesen". Der alte Goethe, welcher jener Anschauungssphäre näher stand, urtheilt nicht nur milder darüber (vergl. Goethes Werke Bd. XXX, S. 14), sondern knüpft auch unmittelbar an diese „Freundschaft", wie er den betreffenden kurzen Abschnitt überschreibt, die „Schönheit", nach welcher Winckelmann strebte, und schliefst diese sehr zarten Betrachtungen mit den die Leidenschaftlichkeit jener Ergüsse trefflich charakterisirenden Worten: „Finden nun beide Bedürf„nisse der Freundschaft und der Schönheit zugleich an einem Gegenstande Nahrung, „so scheint das Glück und die Dankbarkeit des Menschen über alle Grenzen hinauszu-

ten Haarfrisuren und ungestaltenden Reifröcken waren wenig dazu angethan, auf seine, mit der Schönheitsempfindung der Antike erfüllte Phantasie irgend einen Reiz auszuüben. Auch war es — dies ist wohl zu beachten — wesentlich durch die Antike bedingt, daſs seine sensitive Seele sich auf die Schönheit der menschlichen Gestalt, in welcher sich allein das plastische Ideal abgrenzt, koncentrirte, d. h. auf den schönen nackten Menschenleib. Die Verbindungsglieder, mag man sie nun als rein psychologische oder als zugleich physiologische betrachten, liegen zu sehr am Tage, als daſs wir noch besonders darauf hinzudeuten nöthig hätten: und Dies muſs, im Verein mit der zuerst gemachten Bemerkung, genügen, um die Thatsache nicht nur zu erklären, sondern auch gerecht zu beurtheilen. — Im Uebrigen war Winckelmann eine gerade, mannhafte Natur, ohne Falsch und Untreue; dabei, wie alle fein organisirten Menschen, von groſser Empfindlichkeit und dann oft von abstoſsender Härte, die aber bei ruhiger Ueberlegung stets in gutmüthiges Entgegenkommen umschlug. Im Umgange etwas schüchtern und sich selbst miſstrauend, hielt es schwer, ihn zu gewinnen; wo er aber einmal Interesse empfand, war er um so wärmer und vertrauensvoller, und leicht zu Opfern bereit.

Es ist hier auf Winckelmann's Charakter etwas näher eingegangen, als es vielleicht Manchem nothwendig erscheinen möchte; aber der Grund davon liegt darin, daſs er nicht, wie z. B. auch Lessing, auſserdem der Literatur- und Kulturgeschichte oder der Geschichte der Philosophie angehört, sondern ausschlieſslich der Geschichte der Kunstwissenschaft, und weil seine Bedeutung für die Geschichte der Aesthetik ohne ein näheres Eingehen in seine innere Natur nicht völlig zu begreifen wäre. Eine eigentliche Würdigung seiner kunstliterarischen Thätigkeit ist jedoch Sache der Kunstgeschichte und muſste deshalb ausgeschlossen werden.

2. Sein ästhetisches Princip. Die fünf Elemente der Nachahmung der Antike.

208. Hinsichtlich seiner ästhetischen Principien überhaupt und damit dieser ganzen Epoche ist hauptsächlich zweierlei hervorzuheben: einmal, daſs, wo er sich auf allgemeine Bestimmungen ästhetischer Begriffe, z. B. des Schönen, einläſst, er dieselben immer nur als Resultate bestimmter, durch Analyse der Kunstwerke

„steigen, und Alles, was er besitzt, mag er so gern als schwache Zeugnisse seiner Anhänglichkeit und seiner Verehrung hingeben. So finden wir Winckelmann oft im Verhältniſs mit schönen Jünglingen, und niemals scheint er belebter und liebenswürdiger als in solchen, oft nur flüchtigen Augenblicken.“

selbst gewonnener Schlufsfolgerungen hinstellt, sodann, dafs sich diese Bestimmungen, weil eben die Kunstwerke, die er solcher Analyse unterwirft, ausschliefslich der Antike, und zwar vornehmlich der Plastik angehören, überall auf das Gebiet des Kunstschönen und speciell des plastisch-Schönen, kurz auf die Schönheit der menschlichen Gestalt beziehen und darin abgrenzen. Man kann nun sagen, dafs dies eine willkürliche Beschränkung ist, die nothwendig zu einer einseitigen Auffassung des Schönen und in Folge dessen zu einer unbilligen Herabsetzung anderer Formen desselben führen mufs — und wir können von vornherein zugeben, dafs dies in der That (auch bei Lessing, wie wir sehen werden) der Fall ist —; allein es würde einer Charakterisirung der objektiv bedeutenden Anschauung[1]) des grofsen Mannes wenig anstehen, wenn sie, an diese wohlfeile Reflexion sich anklammernd, immer nur den Finger auf diese „Einseitigkeit" gestreckt hielte, statt innerhalb der Grenze, welche die Sphäre seines Anschauens umschliefst, in den konkreten Inhalt derselben einzudringen. Es ist oben gezeigt worden, dafs dieses Zurückgehen auf die Antike gegenüber der abstrakten Reflexion Baumgarten's und der Populärästhetiker, sowie namentlich der verrotteten Kunst-Anschauung der Zeit überhaupt eine nothwendige Reaction und als solche ein grofser und bedeutungsvoller Fortschritt war: dies ist die positive Seite der Frage, und als solche ist sie zunächst von gröfserer Wichtigkeit als die andere, negative, welche ihrerseits wieder die Forderung eines weiteren Fortschritts enthält. Fassen wir also, unter der eben angedeuteten Beschränkung, diese positive Seite zunächst in's Auge. *

Zuvor eine kurze Bemerkung. Wenn sonst bei der Darstellung der ästhetischen Ansichten der verschiedenen Philosophen am passendsten der Gedankengang inne zu halten ist, welcher der begrifflichen

---

[1]) Hegel macht in seiner Aesthetik (Bd. I, S. 81) nur eine einzige kurze Bemerkung über Winckelmann, gelegentlich der Stellung Schelling's gegen Kant, aber diese lautet: „Ohnehin war früher schon Winckelmann durch die Anschauung der „Ideale der Alten in einer Weise begeistert, durch welche er einen neuen Sinn für „die Kunstbetrachtung aufgethan, sie den Gesichtspunkten gemeiner Zwecke und „blofser Naturnachahmung entrissen und in den Kunstwerken und der Kunstgeschichte „die Kunstidee zu finden mächtig aufgefordert hat. Denn Winckelmann ist als einer „der Menschen anzusehen, welche im Felde der Kunst für den Geist ein neues Organ „und ganz neue Betrachtungsweisen zu erschliefsen wufsten." — Dies ist die Art, wie ein grofser und reiner Geist den andern — und gehörten sie auch einander ganz fernliegenden Sphären an — nicht nur versteht, sondern auch würdigt, während es in der Natur der kleinen Geister liegt, an allen Schwächen und Einseitigkeiten der grofsen herumzumäkeln, statt ihr wahres Wesen zu erforschen und zum Verständnifs zu bringen.

Entwicklung des Gebiets des Schönen und der Kunst selbst naturgemäfs zu Grunde liegt — indem nämlich zunächst das allgemeine philosophische Princip des betreffenden Systems überhaupt, sodann die aus demselben gefolgerte Bestimmung des Schönheitsbegriffs und seiner Gliederung und endlich die einschlägigen Bemerkungen über die Kunst und die Künste entwickelt werden —: so müssen wir bei Winckelmann aus Gründen, die in der Natur seines eigenen Forschens liegen, den umgekehrten Weg einschlagen, den nämlich, dafs wir erst seine Ideen über die Kunst, und zwar speciell die Plastik des Alterthums, kurz darlegen, um daraus dann, wie er selbst, seine Vorstellungen vom Wesen des Schönen zu abstrahiren. — Auch Aristoteles knüpft zwar an die gegebene Kunst und zwar an das Drama, die Tragödie, an — und dies unterscheidet ihn von Winckelmann schon von vornherein wesentlich, der ausschliefslich die Plastik im Auge hat (auch in der Malerei) —; allein einmal gewährt das Drama als die höchste Kunstform überhaupt schon einen viel höheren Gesichtspunkt, von welchem das Gebiet sämmtlicher Künste zu überschauen ist, sodann (im Zusammenhange damit) benutzt Aristoteles jede ihm sich darbietende Gelegenheit, um solchen Rückblick auf die andern Künste zu gewinnen und daraus sofort allgemeine Principien zu entwickeln. Deshalb ist es auch bei dem Stagiriten möglich, den vom philosophischen Standpunkt aus naturgemäfsen Weg der Entwicklung seiner ästhetischen Ansichten von der Metaphysik des Schönen bis zur Theorie der Künste einzuschlagen. Bei Winckelmann geht dies nicht an; seine Bemerkungen über das Schöne, als allgemeinen Begriff, knüpfen sich so fest an seine konkreten Anschauungen von der antiken Kunstschönheit, dafs wir, um sie verständlich zu machen, nothwendig mit diesen ebenfalls beginnen müssen. —

Die Schriften Winckelmann's, welche hiebei in Betracht kommen, sind zunächst seine erste Arbeit: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke u. s. f.“, sodann der zweite Theil (4. Buch) seiner „Geschichte der Kunst des Alterthums“, endlich einzelne Abhandlungen, z. B. „Ueber die Empfindung des Schönen“, „Von der Grazie in Werken der Kunst“ u. s. f.

Von vornherein möchten wir darauf aufmerksam machen, dafs die einzelnen Momente, welche bei der Bestimmung des Schönheits-Begriffs in Betracht kommen, fast sämmtlich bei Winckelmann vorkommen, selbst in ihrer Gegensätzlichkeit, deren Einheit ihre Wahrheit ist; nur dafs er bald das eine Moment, bald — als hätte

er dasselbe vergessen — wieder das andere anführt und geltend macht. So z. B. legt er einmal die Schönheit durchaus in die Empfindung, dann heifst es wieder, sie sei nur mit dem Verstande zu fassen u. s. f. Diese äufserlichen Widersprüche hat man ihm als innere entgegen gehalten, ohne zu bedenken, dafs gerade darin, dafs er beide Seiten des Begriffs hervorhebt — wenn er sie auch, befangen in der Reflexion seiner Zeit, nicht zur Einheit zu verknüpfen wufste — ein wahrhaft spekulatives Element seiner Anschauung liegt. — Gehen wir nach dieser Vorbemerkung zu der Betrachtung dieser seiner Anschauungen selbst über. *

209. Sein erster Fundamentalsatz ist nun der, dafs es eigentlich nur eine Kunst giebt, nämlich die der alten Hellenen, und dafs folglich, wer immer in der Kunst etwas Grofses leisten wolle, aus der Quelle der antiken Kunst schöpfen müsse. Wenn er dies als „Nachahmung" bezeichnet, so meint er indefs nur ein Schaffen nach dem Vorbilde der Alten, denn er unterscheidet sehr bestimmt „Nachahmung" von Nachbildung[1]. Er sagt nun in Betreff der Nachachmung[2]): „Der einzige Weg für „uns, grofs, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist „die Nachahmung der Alten... Mit diesem Auge haben Michel-„Angelo, Raphael und Poussin die Werke der Alten angesehen. Sie „haben den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft... Die „Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren „Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr „als Natur, d. i. gewisse idealische Schönheiten derselben, „die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern blofs „im Verstande entworfen, gemacht sind." Er sucht dies nun durch die ganze Lebensgewohnheit der Griechen, sowie durch günstige Lebensbedingnisse zu erklären, und fährt dann fort: „Diese „häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlafsten die „griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich „gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl ein-„zelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die „sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war „eine blos im Verstande entworfene geistige Natur." Als Beispiel führt er die bekannte Stelle aus dem Brief Raphael's an

---

[1]) Er spricht sich darüber in seinem Aufsatz „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst" sehr deutlich aus, indem er sagt; „Gegen das eigene Denken „setze ich das Nachahmen, nicht die Nachahmung: unter jenem verstehe ich die knech-„tische Folge; in dieser aber kann das Nachgeahmte, wenn es mit Vernunft geführt „wird, gleichsam eine andere Natur annehmen und etwas Eigenes werden!

[2]) Gedanken über die Nachahmung u. s. f. S. 7. (Werke Bd. I, 1818.)

den Grafen Castiglione an, wo er hinsichtlich der „Galathea" von einer „gewissen Idee in seiner Einbildung" spricht, deren er sich bediene. „Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und „Menschen", fährt er fort und entwirft dann einige charakteristische Züge der antiken Schönheit. „Selbst bei Portraitfiguren galt es „allezeit als das höchste Gesetz, die Personen ähnlich und zu glei„cher Zeit schöner zu machen... Dies setzt nothwendig eine Ab„sicht des Meisters auf eine schönere und vollkommere Natur vor„aus". Man erkennt deutlich, dafs ihm das „Ideal" als die Aufhebung der Naturbeschränktheit, d. h. als wahrhafte Realisation der Idee des blos Natürlichen vorschwebt. Er sucht diesen Unterschied zwischen der „blos sinnlichen" und der „idealischen" Schönheit in verschiedenen Wendungen verständlich zu machen, z. B. wenn er gleich darauf bemerkt: „Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler „die schöne Natur; die idealische Schönheit die erhabenen Züge; „von jener nahm er das Menschliche, von dieser das Göttliche". Es ist aber wohl zu beachten, dafs er mit den „erhabenen Zügen" nicht die Schönheit des Ausdrucks, sofern sich darin die individuelle Bewegung des Innern abspiegelt, meint — diese behandelt er, wie wir sehen werden, als ein besonderes Element der Schönheit[1] —, sondern er versteht darunter jene Erhabenheit, welche über die blos physische Schönheit der Verhältnisse hinaus in der Gesammthaltung des Körpers den Charakter idealer Schönheit offenbart. An anderen Stellen nennt er dies ideale Gepräge auch „Grazie", und allerdings liegt darin, gegenüber der blos formalen Schönheit, ein Princip der Bewegung, wenn auch keiner individuellen Bewegtheit, worin sich eine innerliche Stimmung ausspräche; denn diese wäre ein malerisches, kein plastisches Schönheitsmoment. Dieses „idea„lischen" Schönheitscharakters wegen empfiehlt nun Winckelmann das Studium, oder wie er sich ausdrückt „die Nachahmung" der Alten statt der Natur, welche ihn nicht besitze. „Die Nachahmung „des Schönen in der Natur" — sagt er — „ist entweder auf einen „einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammelt die Bemerkungen „aus verschiedenen einzelnen und bringet sie in eins. Jenes heifst „eine ähnliche Kopie, ein Portrait machen; es ist der Weg zu hollän„dischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allge„meinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen."

[1]) S. unten No. 212.

Dies ist allerdings nicht ganz konsequent und mit den „erhabenen Zügen“ nicht übereinstimmend. Denn bestände die idealische Schönheit nur in einer Addition von schönen, in der Natur zerstreuten Einzelheiten, so blieben wir dadurch immer noch innerhalb der blofsen Natur, d. h. wir kämen nicht über die menschliche Schönheit hinaus. Er fühlt diese Inkonsequenz auch einigermaafsen und sucht sie durch die Bemerkung gut zu machen, dafs „die Griechen „diese (idealischen) Bilder, wären auch dieselben nicht von „(vollkommen) schönen Körpern genommen, durch eine täg„liche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen in der Natur er„langten“ und deutet damit an, dafs das Göttliche (Idealische) nicht in einer Synthesis der einzelnen Schönheiten bestehe, sondern vielmehr aus einer Analysis[1]) derselben entspringe, sofern sich aus der Anschauung der sinnlichschönen Einzelheiten allmälig eine in die Einbildung reflektirte allgemeine Vorstellung des Schönen, mit anderm Worte die Idee des Schönen formirt. Wenn Winckelmann nicht Aehnliches meinte, wie könnte er dann gleich darauf von „mehr als menschlichen Verhältnissen einer schönen Gottheit“ im Vaticanischen „Apoll“ sprechen? Diese Stelle ist auch insofern von Interesse, als sie zeigt, wie Winckelmann in dem Drange nach Klarheit ganz instinktiv von einem Gegensatz zwischen „Natur“ und „Idee“ spricht, indem er sagt: „Unsere Natur wird nicht leicht „einen so vollkommenen Körper zeugen, dergleichen der Antinous „Admirandus hat“ (d. h. aus der blofsen Sammlung von Naturschönheiten wird kein Antinous erstehen), „und die Idee wird sich „über die mehr als menschlichen Verhältnisse einer schönen Gott„heit in dem Vaticanischen Apollo nichts bilden können: was „Natur, Geist und Kunst hervorzubringen vermögend gewesen, „liegt hier vor Augen“. — Diese Dreitheilung (also Unterscheidung) der bei dem „Hervorbringen“ des göttlichen Ideals betheiligten Thätigkeiten oder Potenzen, nämlich: die Verwendung des Naturschönen, die Erhebung desselben zum Idealen (in den „erhabenen Zügen“) und die künstlerische Durchführung und Verbindung beider Momente zur konkreten Gestalt, läfst über Winckelmann's Ansicht kaum noch einen Zweifel. Sollte ein solcher noch bestehen, so wird er bei Lesung der folgenden Worte gänzlich schwinden: „... Die „Nachahmung findet hier in dem Einen den Inbegriff Desjenigen, „was in der ganzen Natur ausgetheilt ist, und in dem Andern,

---

[1]) Diese „Analysis“ ist aber weit verschieden von der Abstraction des Ideals, worüber unten die Rede sein wird. (S. No. 222 u. 223.)

„wie weit die schönste Natur über sich selbst, kühn aber weis-„lich, sich erheben kann“... So sind „hier die höchsten Gren-„zen des menschlich und zugleich göttlich Schönen bestimmt“. Er setzt dann noch hinzu, daſs, wenn der Künstler durch das Studium der Alten sich so mit der Empfindung für das Ideale erfüllt habe, er dann sich auch ungestraft der wirklichen Naturnachahmung überlassen könne, weil er nunmehr das allgemeine Gesetz des Schönen in sich selbst habe. — Das sind ebenso wahre wie beherzigenswerthe Anschauungen, die nur durch tiefes Eindringen in den konkreten Inhalt des Idealen erlangt werden konnten.

Der Unterschied von Naturschönheit und Idealschönheit, welche letztere im Sinne Winckelmann's durchaus mit Kunstschönheit identisch ist, hat aber einen wesentlich andern Sinn, als welcher heute damit verknüpft zu werden pflegt. Um den Unterschied der beiden Bedeutungen dieses Gegensatzes statt weitläufiger Auseinandersetzung durch ein bestimmtes Beispiel zu veranschaulichen, so wäre ein Murillo'scher *Betteljunge* im modern-ästhetischen Sinne kunstschön, aber (ein Betteljunge als solcher) nicht naturschön, im Winckelmann'schen Sinne wäre sowohl jener wie dieser weder kunstschön noch naturschön. Der Grund davon liegt darin, daſs Winckelmann das Kunstschöne niemals im Sinne des künstlerisch Charakteristischen, sondern stets im schlechthin idealen Sinne versteht, weil er immer nur an die plastische Menschengestalt der Antike denkt. Es liegt hierin nichts weniger als ein Widerspruch, denn es fällt Winckelmann gar nicht ein, an andere Künste zu denken als an die Plastik. Daraus also kann ihm, sofern er sich einmal diese Grenze steckt und darin bleibt, kein Vorwurf gemacht werden, und man würde selbst einen solchen verdienen, wenn man die Winckelmann'schen Kategorien als angeblich allgemeine, d. h. für alle Künste gültige, nehmen und bekritteln wollte. Die Wahrheit aber erfordert es zu sagen, daſs er sich allerdings in einem Punkte nicht innerhalb dieser Grenze hält, sofern er nämlich die nur für die Plastik geltenden Bestimmungen auch auf die Malerei und Poesie anwendet, wie wir später sehen werden; ein Irrthum, in den, wenigstens hinsichtlich der Malerei, auch Lessing verfallen ist.

210. Was nämlich das eigentliche Verbindungsglied zwischen Plastik und Malerei und damit den Keim zu einer Vermischung ihrer Inhalte abgiebt, ist der Contour. Obschon in der Plastik nur ideell, in der Malerei dagegen reell vorhanden, bleibt er doch das gemeinsame Anschauungs-Element beider Kunstgattungen. Hieraus nun

erklärt es sich: einmal, daſs sowohl Winckelmann wie Lessing bei der Malerei Das, was letzterer gerade eigenthümlich ist, nämlich das Kolorit, als etwas Nebensächliches (ja, Lessing sogar als etwas Verwerfliches)[1]) betrachten und nicht nur den Schwerpunkt der Malerei, sondern ihr eigentliches Wesen in die Komposition verlegen; sodann, damit im Zusammenhange, daſs sie, wenigstens Winckelmann, bei der Malerei fast immer die Wandmalerei im Sinne haben. Dies ist nach beiden Seiten hin ein wesentlicher Punkt für das Verständniſs ihrer Anschauungsweisen.

Was nun Winckelmann im Besondern betrifft, so kommt er grade durch die feine Unterscheidung der natürlichen und idealen Schönheit auf die Bedeutung des Contours. Denn die Haltung, d. h. Das, worin Winckelmann den Charakter des Göttlichen, als über die bloſse Naturschönheit Hinausgehenden, findet, spricht sich eben im Gesammt-Umriſs am schärfsten aus. Der an sich schönste Körper kann durch unschöne Haltung — und in der Möglichkeit solcher Verbindung liegt ja schon die Verschiedenheit der Momente — gemein erscheinen. Der Contour, sagt er, kann allein von den Griechen, nicht von der Natur gelernt werden. „Der edelste Contour vereinigt und umschreibt alle Theile der schönsten Natur und „der idealischen Schönheiten“ (richtiger zu „idealischer Schönheit“) „in den Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste „Begriff in beiden.“ In seinen Beispielen greift er nun ebenso zur Malerei wie zur Plastik: „Euphranor, der nach des Zeuxis Zeiten „sich hervorthat, wird für den ersten gehalten, der demselben die „erhabenere Manier gegeben.“ Näher bezeichnet er dann den schönen Contour als die haarscharfe Grenzlinie, „welche das Völlige der „Natur von dem Ueberflüssigen scheidet“. Ueberwiegt das Völlige, so findet die Abweichung in's *Schwülstige* statt, wird es als Ueberflüssiges zu streng ausgeschieden, so entsteht die Gefahr, in's *Magere* zu verfallen. Er spricht dann dem Rubens am meisten den griechischen Contour ab, während Michelangelo (wenigstens in den muskulösen Körpern) ihm am nächsten komme. Man erkennt auch hier in der unbefangenen Vermischung der Gattungen, daſs ihm das Wesen aller Kunst eben im Plastischen liegt; künstlerisch empfinden und plastisch empfinden ist ihm völlig gleichbedeutend.

211. Das dritte Element der griechischen Schönheit — neben dem „Naturschönen“, welches sich in der Form schlechthin, als

[1]) Lessing ging bekanntlich darin soweit, daſs er sich zu der Aeuſserung hinreiſsen lieſs: „Ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen möchte gar nicht erfunden worden sein.“

erstem, und dem „Idealschönen“, das sich im Contour ausspricht, als zweitem, — ist die Schönheit der Draperie. — „Diese Wissenschaft“ — sagt er — „ist nach der schönen Natur und nach dem „edlen Contour der dritte Vorzug der Werke des Alterthums“. — Hier drängt sich nun die Differenz zwischen den Forderungen der plastischen und der malerischen Schönheit schon entschiedener dem Gefühl auf; und da ist es denn auf's Höchste anzuerkennen, wie Winckelmann trotz seiner ausschliefslich plastischen Empfindung, statt solche Forderung, im abstrakten Vertrauen auf die absolute Gültigkeit des plastischen Ideals, auf die Seite zu schieben oder wohl gar eigensinnig zu bestreiten, ihr eine gewisse Berechtigung einräumt, indem er sagt: „Diese Gerechtigkeit aber mufs man eini„gen grofsen Künstlern, sonderlich Malern neuerer Zeiten, wider„fahren lassen, dafs sie in gewissen Fällen von dem Wege, den die „griechischen Meister in Bekleidung ihrer Figuren am gewöhnlichsten „gehalten haben, ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit „abgegangen sind.“ Man darf nicht allzu grofsen Werth darauf legen, wenn er dafür praktische Gründe aus der stofflichen Natur des griechischen Zeugs beibringt, statt die wahre Ursache in einem ästhetischen Gesetz zu suchen, da er anerkennt, dafs „in der neuen „Manier der grofsen Partien in Gewändern der Meister seine „Wissenschaft nicht weniger als in der gewöhnlichen Manier der „Alten zeigen kann“.

212. Das vierte Element — und zwar dasjenige, worin sowohl Naturschönheit, wie idealische Schönheit und Schönheit der Gewandung zur höchsten, einheitlichen Wirkung gelangen — ist nun die Schönheit des Ausdrucks, welche, in nächster Verbindung mit der Haltung, das „allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterwerke“ ist. Er bezeichnet diese Totalwirkung des griechischen Schönheits-Ideals als „eine edle Einfalt und eine „stille Gröfse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck“; eine Charakteristik, die gleichsam für alle Zeit der typische Ausdruck für die Wirkungsweise der Antike geworden ist. Die Stelle[1]), in welcher Winckelmann sich so ausspricht, und die sich daran knüpfenden Betrachtungen über die Gruppe des Laokoon sind bekanntlich Veranlassung gewesen, dafs Lessing seinen *Laokoon* geschrieben hat. Es mag darüber hier nur bemerkt werden, dafs Winckelmann, um seine Anschauung von der „edlen Einfalt“ und „stillen Gröfse“ näher zu erläutern, sie mit der Stille des Meeres vergleicht: „Sowie

[1]) A. a. O. S. 31 ff.

„die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch „so wüthen, ebenso zeigt der **Ausdruck** in den Figuren der Grie„chen bei allen Leidenschaften eine grofse und gesetzte Seele.“[1]) Dann folgt als Beispiel die Beschreibung des *Laokoon*, deren Kern der Satz ist, dafs „der Schmerz des Körpers und die Gröfse „der Seele durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke „ausgetheilt und gleichsam abgewogen“ sind. Interessant ist dann die Bemerkung, dafs „diese Eigenschaften“ — nämlich die edle Einfalt und stille Gröfse der griechischen Statuen — „es sind, „welche die vorzügliche Gröfse eines Raphael machen, zu welcher „er durch die Nachahmung der Alten gekommen ist.“ Er knüpft daran Einiges über die „Sixtinische Madonna“, das jedoch von weniger Bedeutung ist.

Endlich als **fünftes** Element der griechischen Kunst, welches nachgeahmt werden müsse, „nach dem Studio der schönen Natur, des Contours, der Draperie und der edlen Einfalt und stillen Gröfse“, bezeichnet Winckelmann die „Art zu arbeiten“ bei den Alten, d. h. die **Technik**, worüber er sich weitläufig einläfst, praktische Vorschriften daran knüpfend. Dies hat nun kein näheres Interesse für uns. Wir gehen daher jetzt, nachdem wir durch die Darlegung seiner Ansichten über die antike Kunstanschauung eine feste Basis gewonnen, zu seinen **Gedanken über die Schönheit** überhaupt und deren **besondere Momente und Stufen** über, welche, wie wir sehen werden, ziemlich genau den eben betrachteten entsprechen und daher mit diesen einen begrifflichen Parallelismus bilden.

3. Die den Elementen der Schönheit entsprechenden Stufen derselben.

213. **Winckelmann** hat seine Ideen über den allgemeinen Begriff und das in sich differente Wesen der Schönheit nicht eigentlich in Form philosophischer Entwickelung, sondern gleichsam nur gelegentlich, besonders in den einleitenden Kapiteln zur *Geschichte der griechischen Kunst*, ausgesprochen. Sie sind daher mit grofser Vorsicht zu deuten und manches Ungehörige dabei auszuscheiden, selbst einige Lücken im Fortgange der Gedanken auszufüllen. Winckelmann ist kein Philosoph von Fach, dem die Ausdrücke für begriffliche Kategorien stets wie ein gewohntes Handwerkzeug zur

---

[1]) Wie es möglich gewesen, diese ganz konkrete Vorstellung als „abstraktes Ideal“ zu bezeichnen, dessen Eigenschaften jene „Einfalt“ und „Stille“ seien, ist ganz unbegreiflich. Selbst sein Biograph **Justi** fällt in diesen konventionellen Ton (Bd. I, S. 410): „Auch das Evangelium des Schönen, die Lehre vom Ideal, das „Einfalt“ und „Stille sei . .“, sagt er von ihm in völlig oderflächlicher und verkehrter Auffassung. Vergl. übrigens über die *Schönheit des Ausdrucks* später (No. 220).

Hand liegen und geläufig im Gebrauch sind; Dies und unsere aus dem Studium seiner Werke geschöpfte bewundernde Ueberzeugung, dafs trotzdem ein tiefer Quell echt philosophischer Intuition in ihm lebendig wirkt, eine Fülle spekulativer Gedanken, die von ihm selbst zum Theil nicht einmal in ihrer ganzen Tragweite erkannt wurden, sich in seinem Kopfe drängt und nach Aufsen strebt, legen uns die doppelt ernste Pflicht auf, sehr behutsam bei der Darlegung derselben zu Werke zu gehen und Alles, auch das scheinbar Unbedeutendste, ja Widersprechende selbst mit Pietät zu behandeln. Winckelmann ist unsers Erachtens bis jetzt nicht ganz verstanden, am allerwenigsten vollkommen gewürdigt; auch von Schelling nicht, der jedoch einen tiefen Respekt vor ihm hatte; am wenigsten fast von Justi, seinem Special-Biographen, der ihn gerade in dem Wichtigsten — wenigstens hinsichtlich des philosophischen Gehalts seiner Werke Wichtigsten — verkennt. Versuchen wir es, die Ideen des grofsen Mannes in möglichster Klarheit und Zusammengehörigkeit darzulegen.[1])

Zunächst, um einen Anfang zu machen, müssen wir daran erinnern, dafs er auch für die Bestimmung des allgemeinen Begriffs der Schönheit von der Idee der plastischen Schönheit, d. h. von der menschlichen Gestalt, ausgeht; und da ist denn sogleich zu bemerken, dafs die allgemeine Ansicht, Lessing habe — und zwar im Gegensatz zu Winckelmann — zuerst die Aufgabe der Kunst in die „Darstellung der Schönheit" gesetzt, insofern eine irrige ist, als Winckelmann in seinem Aufsatz *Erinnerung* etc. gleich im Anfange ausdrücklich sagt, dafs die „vornehmste Absicht der Kunst die Schönheit" sei.[2]) Inwiefern hinsichtlich der Laokoongruppe Winckelmann neben der „blofsen" Schönheit, worunter er lediglich die Harmonie der materiellen Formen verstand, noch, als wesentlich antik, die „edle Einfalt" und „stille Gröfse" als zweites höheres Moment hinzufügte, ist oben auseinandergesetzt.[3]) Wo er aber schlechthin von antiker Schönheit spricht, d. h. wo er die Momente des Naturschönen und Idealschönen, sowie die des Contours und der Draperie, ja auch der vollendeten Technik nicht unterscheidet, fafst er sie eben zusammen unter diesen einen Ausdruck der „Schönheit" und setzt diese so als einzigen Endzweck der Kunst. Dafs

---

[1]) Die Hauptquellen für seine Ideen über Schönheit sind: das zweite bis vierte Kapitel des 4. Buchs seiner *Kunstgeschichte*, ferner die Schriften *Erinnerung über Betrachtung der Werke der Kunst* (Werke Bd. 1. S. 241 ff.), *Ueber die Empfindung des Schönen* und *Von der Grazie in Werken der Kunst*. — [2]) Vergl. auch unten (No. 221) die Stelle aus der *Kunstgeschichte*. — [3]) Vergl. No. 209.

diese Auffassung die richtige sei, geht unwiderleglich daraus hervor, daſs Winckelmann in demselben Aufsatz, wenige Seiten weiter und im scheinbaren Widerspruch mit der obigen Aeuſserung, sagt: „Das „zweite Augenmerk bei Betrachtung der Werke der Kunst soll „die Schönheit sein." Hier faſst er sie nämlich nur als das Moment der Naturschönheit der menschlichen Gestalt, also als ein besonderes Element der allgemeinen klassischen Schönheit; denn er setzt hinzu: „Der höchste Vorwurf der Kunst für denkende Menschen „ist der Mensch, oder nur dessen äuſsere Fläche, und diese ist „für den Künstler so schwer auszuforschen, wie von den Weisen „das Innere desselben, und das Schwerste ist, was es nicht scheint, „die Schönheit, weil sie, eigentlich zu reden, nicht unter Zahl „und Maaſs fällt." Demnach kann nun wohl kein Zweifel sein, daſs hier nur von der materiellen Schönheit der Gestalt die Rede ist, welche als das „Zweite" in der Kunst (gegen die „idealische" Schönheit oder eigentlich gegen die Totalschönheit, welche beide als Momente in sich enthält, als das Erste) hingestellt wird.

Fassen wir also, ehe wir einen Schritt weiter gehen, das Gesagte zusammen, so ist der Begriff der Schönheit bei Winckelmann wesentlich der plastische Schönheitsbegriff: dieser ist das Fundamentale seiner Anschauung. Dann faſst er diese plastische Schönheit als konkrete Totalität bestimmt unterschiedener Momente, nämlich der materiellen und der idealischen Schönheit. Diese Momente nun, welche schon oben bei der Charakteristik der griechischen Kunst auftraten, kommen nun auch hier in Betracht. Dann aber betrachtet er auch den abstrakten Begriff der Schönheit, d. h. nicht als Einheit konkreter Elemente, sondern als eine Abstraction der konkreten Unterschiede, behufs der Bestimmung des „Ideals"; allein, wie nicht vergessen werden darf, immer auf dem Boden der plastischen Anschauung; und endlich den konkreten Begriff des Ideals in seiner verschiedenen Form als Schönheit des Geschlechts, des Alters und des individuellen Ausdrucks. Dies wäre im Allgemeinen der Fortgang seiner Gedanken über die Schönheit

a) Die Naturschönheit.

214. Was nun zunächst die materielle oder in seinem Sinne, d. h. beschränkt auf die menschliche Gestalt, die *Naturschönheit* betrifft, so bestimmt er sie als „die Mannigfaltigkeit im Einfachen" (richtiger eigentlich als das Einfache im Mannigfaltigen, nämlich als die Harmonie der Theile unter sich und zum Ganzen). „Dies"

— sagt er[1]) — „ist der Stein der Weisen, den die Künstler suchen, „und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, „der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat." Er versucht es indeſs, aus seiner Empfindung heraus einige Andeutungen zu geben und kommt dann natürlich, ähnlich wie Hogarth, auf eine *Schönheitslinie*. — „Die Linie, die das Schöne beschreibt, ist „elliptisch, und in derselben ist das Einfache und beständige Ver„änderung; denn sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden „und verändert in allen Punkten ihre Richtung." — Dies ist eine ganz philosophische Bestimmung. Denn wenn die Schönheit die Einheit des Einfachen und Mannigfaltigen ist und dies Gesetz für die Formengestaltung als Umriſslinie ausgedrückt werden soll, so ist eben die elliptische Linie die gesuchte, weil sie allein beide Momente in sich als Einheit versinnlicht. Hogarth fand sie in der „Schlangenlinie", was im Grunde auf dasselbe herauskommt; denn da Winckelmann auch nicht die in sich zurückkehrende Ellipse meint, sondern nur das Gesetz ihrer Schwingung, also einen beliebigen Theil, so ist dieser eben — ohne Rückkehr in sich selbst, sondern kontinuirlich wachsend gesetzt — die *Spirale*, die *Schnecke*, die *Welle*, die *Schlange*. Aber Winckelmann's Ellipse ist konkreter und philosophischer, weil er das Element angiebt, während Hogarth nur eine besondere Darstellungsweise desselben als allgemeine Schönheitslinie betrachtet wissen will. Ja, Winckelmann fühlt recht gut, daſs selbst diese Aufstellung der Ellipse als Schönheitslinie den konkreten Begriff nicht erschöpft, da die Bestimmung der Schwingungskraft fehlt, d. h. das Verhältniſs der beiden Durchmesser zu einander nicht geometrisch bestimmt werden kann. Er sagt daher ganz richtig: „Welche Linie, mehr oder weniger elliptisch, „die verschiedenen Theile zur Schönheit formet, kann die Algebra „nicht bestimmen; aber die Alten kannten sie, und wir finden sie „vom Menschen bis auf ihre Gefäſse".[2]) — Hier ist also schon ein Fortschritt zum allgemeinen Begriff. — „So wie nichts Zirkel„förmiges am Menschen ist, so macht auch kein Profil eines alten „Gefäſses einen halben Zirkel." —

Er geht nun auf den Versuch ein, an der Gesichtsbildung seine Theorie praktisch nachzuweisen, und hier müssen wir ihn verlassen — ungern, wie wir bekennen, denn es gewährt einen wahrhaften Genuſs, seine so einfach vorgetragenen Gedanken zu verfolgen; z. B.

---

[1]) *Erinnerung* etc. (Werke I. S. 247). — [2]) Vergl. No. 228, wo er umgekehrt vom allgemeinen (abstrakten) Begriff zu diesen konkreten Bestimmungen wieder zurückkehrt.

wenn er von Raphael sagt: „Wenn ein Künstler mit Empfindung „des Schönen begabt war, so war es Raphael: und dennoch sind „seine Schönheiten unter dem Schönsten in der Natur"; wenn er von Tizian's „Venus" bemerkt, „sie sei nur der gemeinen Natur „nachgebildet", dagegen von den Griechen: „Die Griechen aber schei- „nen Schönheiten entworfen zu haben, wie man einen Topf dreht". — — Allerdings, ein begriffliches Resultat wird hier nicht erreicht; er ist eben kein Aesthetiker von Beruf; aber man sieht, wie es ihn drängt, Das, was in ihm lebt und wirkt, in feste Gedanken zu bringen. Und schliefslich: solche Latenz des wahrhaft konkreten Gedankens ist denn doch etwas Höheres als das blofse Reflektiren über abstrakte Kategorien, denen nicht die substanzielle Intuition und ihr reicher konkreter Inhalt zum Substrat dient.

b) Die idealische Schönheit.

215. Das zweite, gegen die Naturschönheit höhere, Moment ist nun die „idealische Schönheit", welche wesentlich in der *Haltung* [1]) als Ausprägung göttlicher Erhabenheit beruht. Diese behandelt er unter dem Ausdruck „Grazie" in einer besonderen Schrift.[2]) Er setzt sie von vorn herein in Beziehung zur Handlung, worunter er aber, wie der Verfolg zeigt, eine innere Action, eine ruhige Bewegtheit der Seele, versteht. Denn er schreibt sie z. B. unter den Neueren dem Correggio zu und spricht sie dem Michelangelo ab. Er bedient sich dann des Gleichnisses, sie sei „wie das „Wasser[3]), welches desto vollkommener ist, je weniger Geschmack „es hat; alle fremde Artigkeit" (damit meint er die Koketterie der Rokokograzie)[4]) „ist der Grazie, sowie der Schönheit nachtheilig. „Man merke, dafs die Rede von dem Hohen oder Heroischen und „Tragischen in der Kunst, nicht von dem komischen Theil dersel- „ben ist. Stand und Geberden" — und dies bezeichneten wir oben mit dem allgemeinen Ausdruck *Haltung* — „an den alten Figuren „sind wie an einem Menschen, welcher Achtung erweckt und for- „dern kann: ihre Bewegung hat den nothwendigen Grad des Wir-

---

[1]) Siehe oben No. 209. 210. — [2]) W. W. Bd. I. S. 256 ff.

[3]) Wir werden diesem Vergleich von dem *klaren Wasser* unten noch einmal begegnen, wo er von der allgemeinen Schönheitsform spricht; und wir müfsten sehr irren, wenn er diesen eigentlich für die „Grazie" nicht recht passenden Vergleich nicht aus seiner Kunstgeschichte hieher übertragen haben sollte; und zwar möchte der Grund davon darin zu suchen sein, dass er sowohl die Grazie wie die allgemeine Formschönheit gleicherweise, obwohl in wesentlich verschiedenem Sinne, „idealisch" nennt. — [4]) Wenn man solche „Artigkeit" sehen wolle, meint er beifsend, so müsse man „einen Ritter in „der Komödie oder auch einen jungen Franzosen in seiner eignen Brühe sich „vorstellen".

„kens in sich, wie durch ein flüssiges feines Geblüt und mit einem „sittsamen Geiste zu geschehen pflegt" ... „Auch im empfindlich- „sten Schmerz erscheint Niobe noch als die Heldin, welche der „Latona nicht weichen wollte." Er zeigt dann, wie die Grazie sich auch auf die Kleidung erstreckt. — Hier, bis wohin wir unserm Winckelmann in seinen Gedanken über die besonderen Momente der allgemeinen Schönheit gefolgt sind, können wir nun den Uebergang machen zu seinen Gedanken über die Totalität dieser Sondermomente, d. h. über den Begriff der Schönheit überhaupt. Ehe wir hiezu aber übergehen, müssen wir eine Bemerkung machen, welche für das Verständnifs der verschiedenartigen Auffassung seines Ausdrucks „idealisch", „Ideal" u. s. f. wesentlich ist, um so mehr als dieser Punkt, so viel wir wissen, bis jetzt noch von Keinem der vielen Kommentatoren Winckelmann's beachtet worden ist.

Winckelmann fafst nämlich, wie wir gesehen haben, das *Idealische* einmal ganz konkret als das Höhere gegen die blos materielle Schönheit, welche beiden Momente, zusammen mit der Schönheit der Gewandung, jenes Gepräge der klassischen Schönheit hervorrufen, das er als „edle Einfalt" und „stille Gröfse" charakterisirt.[1]) Dies ist die konkrete Seite des Ideals. Dann aber versucht er von diesen konkreten Momenten zu abstrahiren, um zu einem ganz allgemeinen Begriff des Ideals der menschlichen Gestalt zu gelangen, das er dann, um den Gedanken anschaulich zu machen, mit dem reinen Quellwasser vergleicht; und so kommt es, dafs sein Ausdruck *Ideal* einmal etwas durchaus Konkretes und dann wieder etwas ebenso durchaus Abstraktes bedeutet. Dieser Unterschied, welcher übrigens nachgewiesen werden wird, ist von wesentlicher Bedeutung.

216. Das konkret Idealische spricht sich nun, wie bereits erläutert, in der **Haltung** aus, welche er als „Grazie" bestimmt — und dies mag ihn wohl verleitet haben, ohne Berücksichtigung des Unterschiedes des Konkreten und Abstrakten im Ideal, den Vergleich mit dem „klaren Wasser", welcher eigentlich nur auf das letztere pafst, auch auf das erstere zu übertragen.[2])

Dies vorausgeschickt, haben wir nun zunächst zu sehen, wie er auf Grund allgemeiner Reflexionen zu jenem abstrakten Begriff des Schönheits-Ideals gelangt.

---

[1]) Vergl. oben No. 212. — [2]) Die Hauptstelle jener Vergleichung (wo vom **abstrakten** Ideal die Rede ist) steht im § 28, Kap. 2 des IV. Buchs seiner Kunstgeschichte (Werke Bd. II. S. 54), die zweite (wo er das **konkrete** meint) in der Abhandlung „Ueber die Grazie" (Werke Bd. I. S. 258). Vergl. oben No. 215.

Die Ueberschrift des 2. Kapitels des 4. Buchs seiner Kunstgeschichte lautet „Vom Wesen der Kunst“, und dies beweist schon am besten, dafs er auch hier, wo er von vornherein die Absicht ausspricht, den allgemeinen Schönheitsbegriff zu erläutern, durchaus auf dem festen Boden der griechischen Plastik steht. Er fühlt auch das gleichsam Gefährliche seines Vorhabens, die Weite des Abstandes zwischen dieser substanziellen Basis und der daraus durch fortwährendes Eliminiren konkreter Bestimmtheiten zu erklimmenden Höhe abstrakter Begriffe. Er sieht, dafs seine „Unternehmung mifslich ist . . ., da ich mich an die Bahn wage, von so vielen Werken „der Kunst, die ich vor Augen sehe, und von den hohen Schönheiten derselben die Gründe und Ursachen zu erklären. . . „Ohne die Sammlung und Vereinigung der unendlichen Menge erhaltener Werke der Kunst wie unter einen Blick ist kein „richtiges Urtheil zu fällen. . .“

Er giebt dann die Gründe an, warum man bisher zu einem solchen nicht durchgedrungen sei, und nennt die Schönheit „den „höchsten Vorwurf nach der Gottheit“. Näher bestimmt er sodann seine Aufgabe der Untersuchung, „was Schönheit sei“, nach verschiedenen Momenten: „Zuerst sei von der Schönheit überhaupt zu „reden, sowohl was die Formen als was die Stellung und Geberden“ (hier sind also alle drei Stufen: materielle Schönheit, Schönheit der Haltung und Schönheit des Ausdrucks wieder angedeutet) „betrifft, nebst der Proportion, und alsdann von der Schönheit einzelner Theile des menschlichen Körpers. In der allgemeinen Betrachtung über die Schönheit aber ist vorläufig der verschiedene Begriff des Schönen zu berühren, welches der „verneinende Begriff derselben ist, und dann ist einiger bestimmter Begriff der Schönheit zu geben; es kann jedoch leichter, „wie Cotta beim Cicero von Gott meint, von der Schönheit gesagt „werden, was sie nicht ist, als was sie ist; und es verhält sich „einigermafsen mit der Schönheit wie mit der Gesundheit und Krankheit: diese fühlen wir und jene nicht.“ — Er will damit nur sagen, dafs er den Begriff zunächst negativ, und dann positiv bestimmen wolle.

Hierauf geht er folgendermaafsen auf die Erörterung des Begriffs selbst ein: „Die Schönheit, als der höchste Endzweck und „als der Mittelpunkt der Kunst,[1]) erfordert vorläufig eine allgemeine „Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser eine Genüge zu

[1]) Vergl. oben No. 218.

„thun wünschte; aber dieses ist auf beiden Seiten ein schwer zu „erfüllender Wunsch. . . . Mir schien die Schönheit zu winken, viel„leicht eben die Schönheit, die den grofsen Künstlern erschien und „sich fühlen, begreifen und bilden liefs: denn in ihren Werken habe „ich dieselbe zu erkennen gesucht und gewünscht. Ich aber schlug „meine Augen nieder vor dieser Einbildung, wie Diejenigen, denen „der Höchste gegenwärtig erschienen war, weil ich diesen in jener „zu erblicken glaubte. Ich erröthete zugleich über meine Zuver„sicht, die mich verdreistet hatte, in die Geheimnisse desselben hin„einzuschauen und von dem höchsten Begriff der Menschlichkeit zu „reden. . . Aber mit erwärmter Einbildung von dem Verlangen, alle „einzelne Schönheiten, die ich bemerket, in eins und in „einem Bilde zu vereinigen, suchte ich in mir eine dichte„rische Schönheit zu erwecken und mir gegenwärtig her„vorzubringen. Ich bin aber von Neuem in diesem zweiten Versuch „und Anstrengung meiner Kräfte überzeugt worden, dafs dies noch „schwerer ist, als in der menschlichen Natur das vollkommen Schöne, „wenn es vorhanden sein kann, zu finden. Denn die Schönheit ist „eins von den grofsen Geheimnissen der Natur, deren Wir„kung wir sehen und Alle empfinden, von deren Wesen aber ein „allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen „Wahrheiten gehört." —

Wir haben diese bedeutungsvolle Stelle hier im Zusammenhange mitgetheilt, weil sie eine klare Einsicht in die Weise des Reflektirens gewährt, mit welchem Winckelmann dem Begriff der Schönheit zu Leibe geht. Zunächst, um einen Anhaltpunkt zu gewinnen, fafst er sie im Sinne subjektiver Schönheits-Empfindung, und zwar in der engeren Bedeutung derselben als „Geschmack". Er sagt: „Wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das „Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden sein, und „es würde die Ueberzeugung von der wahren Schönheit leicht wer„den." Dies führt er nun weiter aus, indem er die individuellen Neigungen schildert, z. B. dafs die „blauen Augen in's Gemein von „den braunen angezogen und die braunen von den blauen gereizt „werden"; man vergesse aber nicht, dafs er die Schönheit hier und im Weiteren, wie er selbst angekündigt, nach ihrer negativen Seite fafst, d. h. diejenigen Schönheits-Empfindungen, welche als einseitig und falsch zu betrachten sind, behandelt. Daher sagt er auch, dafs bei den Künstlern sich „die Begriffe der Schönheit aus „solchen unreifen ersten Eindrücken bilden", und sucht diese Ein„seitigkeiten theils physikalisch — aus dem verschiedenen Bau des

Auges — theils, wie bei Michelangelo, dem das Gefühl für sanfte Schönheit abging, aus besonderer Charakterbildung, sowie aus klimatischen und andern Gründen zu erklären. Hierdurch kommt er dann zu dem Schlufs, dafs gerade der griechische Himmel, da er weder zu heifs und ausdörrend, noch zu kalt und einschrumpfend wirkte, am geeignetsten war, die Frucht der Schönheit zur höchsten Reife zu bringen, sowohl in den Naturgebilden wie in der Anschauung. Weiterhin schliefst er die Farbe als ein untergeordnetes Moment der Schönheit aus, wovon später die Rede sein wird.

„Dieses ist also“ — wiederholt er — „verneinend von der „Schönheit gehandelt, das ist, es sind die Eigenschaften, welche sie „nicht hat, von derselben abgesondert; ein bejahender Begriff aber „erfordert die Kenntnifs des Wesens selbst, in welches wir „bei wenig Dingen hineinzuschauen vermögend sind. Denn wir „können hier, wie in den meisten philosophischen Betrachtungen, „nicht nach der Art der Geometrie verfahren, welche vom Allge„meinen auf's Besondere und Einzelne, und von dem Wesen der „Dinge auf ihre Eigenschaften geht und schliefst, sondern wir „müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche „Schlüsse zu ziehen.“ Hiemit ist denn sein Standpunkt zu der Frage deutlich bezeichnet.

217. Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen unterscheidet Winckelmann nun die Schönheit zunächst von der „Vollkommen„heit“. Sofern diese in der Einheit von materieller Gestaltung und innerer Zweckmäfsigkeit beruht, würde die Schönheit, als identisch mit der Vollkommenheit gesetzt, nicht dem Menschen allein, sondern allen erschaffenen Wesen angehören. Hier ist in seinem Gedankengange eine Lücke, denn er fängt den folgenden § mit dem Satz an: „Die höchste Schönheit ist in Gott“, aber wir möchten kaum irren, wenn diese Lücke mit dem Gedanken, der ihm offenbar vorgeschwebt hat, auszufüllen sei, dafs, je näher auf der unendlichen Stufenleiter der erschaffenen Wesen ein Geschöpf oder, um in seiner Weise zu sprechen, eine Bildung an Gott, als die Quelle aller Vollkommenheiten, hinanreiche, desto gröfser seine Schönheit sei. — In diesem Sinne ist es nun leicht zu verstehen, wenn er sagt: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der „menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäfser und über„einstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann „gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und Un„theilbarkeit von der Materie unterscheidet.“ —

Hier ist also nicht mehr von jener Vollkommenheit die Rede,

welche in der Einheit von Gestaltung und Zweckmäfsigkeit beruht, denn an dieser nehmen die Ideale aller erschaffenen Wesen Theil, so dafs darin also eine Stufenleiter nicht denkbar wäre, sondern Winckelmann meint, wenn Schönheit überhaupt mit Vollkommenheit identificirt werden dürfe, so sei sie diejenige Vollkommenheit, welche die höchstmögliche Stufe der erschaffenen Wesen, in nächster Nähe der Quelle des Schaffens selbst, charakterisirt. Daher sagt er: „Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie „durch's Feuer gezogener Geist, welcher sich suchet ein Ge„schöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande „der Gottheit entworfenen ersten vernünftigen Kreatur. Die „Formen eines solchen Bildes sind“ (ihrer Herkunft halber nämlich, weshalb denn Winckelmann weislich an die Einheit und Untheilbarkeit des Geistes im Gegensatz zur Materie erinnert hatte) „einfach „und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig, eben da„durch aber sind sie harmonisch.“

Als weiteres Moment bezeichnet er dann die Begrenzung. Er braucht zwar diesen Ausdruck nicht, er hat aber den Begriff im Sinne, wenn er — wir lassen seine Abschweifung über das „Erha„bene“ vorläufig fort — bemerkt: „Durch Einheit und Einfalt wird „es (das Schöne) nicht enger eingeschränkt, oder verliert an seiner „Gröfse, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke übersehen „und messen und in einem einzigen Begriffe einschliefsen und „fassen kann, sondern eben durch diese Begreiflichkeit stellt es „sich in seiner völligen Gröfse vor.“ —

Abermals geht er zu einem ferneren Moment fort, was er, als „aus der Einheit folgende“ Eigenschaft der Schönheit, „die Unbe„zeichnung“ nennt; ein Ausdruck, der seinen Auslegern viel Mühe gemacht hat. Nur der einzige Schelling hat die Tiefe dieser Anschauung zu würdigen gewufst, freilich ist er selber dafür unverstanden geblieben.[1]) — „Unbezeichnung“, ein wunderbares Wort! Indem Winckelmann diesen Ausdruck dahin erklärt, sie bestehe

[1]) In seiner Rede *Ueber das Verhältnifs der bildenden Kunst zur Natur* (S. 11) hat Schelling unserm Winckelmann ein schönes Denkmal durch die Worte gesetzt: „Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein ant„wortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reich der „Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam ... Er gehört durch Sinn und Geist „nicht seiner Zeit, sondern entweder dem Alterthum an, oder der Zeit, deren Schöpfer „er wurde, der gegenwärtigen“ u. s. f. Aber auch heute noch wie vor hundert Jahren scheint das Verständnifs für ihn noch nicht völlig aufgegangen, wenn sowohl Männer der exakten Kunsthistorie, wie Justi, als auch des philosophischen Denkens, wie Zimmermann und Lotze, ihn in so roher Weise mifsverstehen konnten. — Vergl. in Betreff Schellings näherer Ansichten No. 440 ff., sowie *krit. Anhang.*

darin, dafs „ihre“ (der Schönheit) „Formen weder durch Punkte „noch durch Linien beschrieben werden können, als die allein die „Schönheit bilden“, so will er weiter nichts sagen als Dies, dafs die Schönheit sowohl jeder Einzelform widerstrebt, als auch dafs sie nur in jedem einzelnen Falle zur Erscheinung gelangen kann. Dieser scheinbare Widerspruch, welcher lediglich den Gegensatz zwischen dem abstrakten Ideal (wie es sich beispielweise Plato denkt) und der konkreten (individuellen) Schönheitsgestaltung bedeutet, beschäftigt den Geist Winckelmann's in tiefster Weise. Zunächst fafst er die eine Seite des Gegensatzes in's Auge, das abstrakte Ideal, und sagt, es sei „folglich“ (nämlich weil es sich durch nichts Bestimmtes, wie Linien und Punkte, begrenzen lasse) „eine „Gestalt, die weder dieser noch jener Person eigen sei, noch irgend „einen“ (bestimmten) „Zustand des Gemüths oder eine“ (bestimmte) „Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge „in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. — Nach „diesem (abstrakten) Begriff soll die Schönheit sein wie das voll„kommenste Wasser aus dem Schoofs der Quelle geschöpfet, welches, „je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird, weil „es von allen fremden Theilen geläutert ist.“ — Denn das Wasser ist eben diese abstrakte Flüssigkeit, die für unsere Sinne nichts repräsentirt als die reine Vorstellung der Flüssigkeit, ohne irgend welche nähere Bestimmtheit. Weiter vergleicht er diese abstrakte Schönheit mit der neutralen Mitte zwischen dem Schmerz und dem Genufs, und solche „Idee der höchsten Schönheit“ — weil sie nämlich nichts Bestimmtes enthält, von jedem Inhalt befreit und leer ist — „scheine am einfältigsten und am leichtesten“, und es sei „zu derselben keine philosophische Kenntnifs des Menschen, keine „Untersuchung der Leidenschaften der Seele und deren Ausdruck „nöthig.“ *

Schon dieser Schlufs zeigt deutlich, dafs sich Winckelmann über die sogenannte absolute Schönheit als leeres (platonisches) Ideal, gerade herausgesagt, lustig macht, und dafs er in dieser Abstraction nichts weniger als die Wahrheit des Ideals hinstellen will. Zweifelt man aber hieran noch, so lese man die zunächst folgenden Worte, welche den § 24 einleiten: „Da aber in der menschlichen „Natur“ — und diese hatte er ja kurz zuvor als das Ebenbild Gottes „bezeichnet! — „zwischen dem Schmerz und dem Vergnügen, auch „nach dem Epikur“ (setzt er ironisch hinzu), „kein mittlerer Stand „ist, und die Leidenschaften die Winde sind, die in dem Meer des „Lebens unser Schiff treiben, mit welchen der Dichter segelt

„und der **Künstler sich erhebt**, so kann die reine“ (d. h. abstrakte) „Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unsrer Betrach-„tung sein, sondern wir müssen dieselbe auch in den Stand der „**Handlung und der Leidenschaft** setzen, welchen wir in der „Kunst in dem Wort **Ausdruck** begreifen.“ Hiemit nun läſst er die abstrakte Schönheit gänzlich fallen; denn wenn er noch hinzufügt: „Es ist also zum Ersten von der **Bildung der Schönheit** „und zum Zweiten von dem **Ausdruck** zu handeln“, so beweisen gleich die nächsten Worte, daſs er unter „Bildung der Schönheit“ durchaus etwas Konkretes versteht, der Art Konkretes, daſs er hier zwar die Unterscheidung zwischen „individueller“ und „idealischer“ Schönheit macht, sofort aber auch hinzusetzt, daſs etwas „idealisch“ sein kann, ohne **schön** zu sein. „Denn“ — sagt er — „die Ge-„stalt der ägyptischen Figuren, in welchen weder Muskeln noch „Nerven und Adern angedeutet sind, ist idealisch, bildet aber den-„noch in derselben keine Schönheit. . .“ Die wahrhafte idealische Schönheit also ist ihm nicht minder wie die individuelle **konkret**; denn dieses Fortlassen und Nichtberücksichtigen von solchen **nothwendig** zum Wesen der Gestalt — als welche das Substrat der Schönheit ist — gehörigen Bestimmtheiten, wie Muskeln u. s. f. macht das Ideal zum bloſsen Abstraktum, zur Gestaltlosigkeit und dadurch zur Unschönheit.

Wenn Winckelmann also glücklich über die leere Abstraction des Schönheitsbegriffs als gestaltlosen Ideals hinauskommt, so dürfen wir doch nicht verschweigen, daſs die Art, wie dies geschieht, nicht korrekt, ja eigentlich unlogisch ist. Denn nicht erst die Fähigkeit der menschlichen Natur zum Schmerz und Vergnügen, die Leidenschaften, kurz was die Schönheit des individuellen **Ausdrucks** hervorruft, enthält die Forderung zum Konkreten fortzugehen, d. h. bildet den nächsten, weil allgemeinsten Gegensatz gegen das abstrakte leere Ideal, sondern diese Forderung liegt einfach schon in dem ersten konkreten Gegensatz, worin die abstrakte Idee des körperlichen Menschen sich konkrescirt, nämlich in dem natürlichen **Unterschied des Geschlechts**. Der körperliche Mensch als solcher existirt gar nicht, sondern er existirt, wird erzeugt und geboren als „Männlein“ oder „Fräulein“; und diese Polarisation der menschlichen Existenz-Idee überhaupt ist auch eine solche hinsichtlich der **Gestalt**. An diese **erste Besonderung** und nicht schon an die Individuation hätte Winckelmann anknüpfen müssen. Später führt ihn, wie wir sehen werden, die doppelte (miſsverständliche) Aufhebung dieses Unterschieds, welche **negativ** in der Darstellung



Verschnittener, positiv in der Darstellung des Hermaphroditen versucht wird, folgerecht wieder darauf zurück; und jener logische Fehler rächt sich an ihm dadurch, daſs er die Unnatur und daher auch das Unkünstlerische in diesen Zwitter-Bildungen, als angeblicher Verkörperungen des absoluten Ideals, nicht erkennt, obgleich sie doch beide selber auch wieder einen Gegensatz bilden, also selbst in dieser (negativen) Idealisirung nicht absolut sind; ein Miſsverständniſs, worin ihm später Wilhelm von Humboldt gefolgt ist.[1])

218. Indeſs macht Winckelmann jenen unlogischen Sprung wieder gut, indem er im folgenden § den Polarismus der geschlechtlichen Schönheit als die erste, wahrhaft konkrete Verwirklichungsform des menschlichen Ideals erläutert. Wenigstens thut er dies in praktischer Weise, sofern er dabei auf das Geschichtliche der Kunst bei den Griechen rekurrirt. Er sagt: „Die Bildung der Schönheit „hat angefangen mit dem einzelnen Schönen, auch in der Vorstel„lung der Götter, und es wurden auch noch in der Blüthe der „Kunst Göttinnen nach dem Ebenbilde schöner Weiber ... ge„macht". Dennoch leitet ihn dieses Zurückgehen auf die Geschichte von der Erörterung des eigentlich Begrifflichen nun so ab, daſs seine ferneren Reflexionen zwar wahr, aber doch ziemlich willkürlich erscheinen. Wir haben daher hier nur einzelne Aussprüche zu notiren, namentlich den, daſs „die Schönheit jedem Alter eigen" sei. — Man sieht, wie er immer von dem richtigen Gefühl geleitet wird, daſs die Idee durch weitere Besonderung sich zu konkresciren habe: nächst dem Geschlecht ist es nämlich, innerhalb dieser Begrenzung, weiter das Alter, worin sich die Schönheit näher bestimmt. Denn jedes Alter hat seine ihm eigenthümliche Bildung, folglich auch Schönheit, „aber" — setzt Winckelmann hinzu — „wie den „Göttinnen der Jahreszeiten in verschiedenem Grade; mit der Ju„gend aber gesellt sie sich vornehmlich; daher ist der Kunst groſses „Werk, dieselbe zu bilden".

Hier wäre nun der Augenblick gekommen, die Plastik von der Malerei zu trennen. Denn daſs die Darstellung der jugendlichen Schönheit vornehmlich Aufgabe der Plastik ist, liegt darin, daſs, da in der Jugend (Jünglingsalter) die Schönheit der Altersunterschiede kulminirt, hier also das Ideal am reinsten erreicht wird, die Jugend gleichsam den Begriff des Altersunterschieds, d. h. der zeitlichen Veränderlichkeit, aufhebt, also für die Anschauung den Charakter der Ewigkeit hat, während umgekehrt die Malerei,

---

[1]) Siehe unten No. 370 ff.

deren Welt die farbige Wirklichkeit ist, gerade den Flufs des Zeitlichen, das historische Gewordensein der Dinge zur Anschauung bringt. Nicht also „das Werk der Kunst überhaupt“, sondern das Werk der Plastik ist die Darstellung ewiger Jugendlichkeit, d. h. zeitloser Idealität. Hiemit wird denn auch unsre früher behauptete Ansicht, dafs Winckelmann bei dem Worte „Kunst“, als dem wahren Begriff, immer nur an die antike Plastik, bei „Schönheit“ stets nur an plastische Menschengestalt denke[1]), auf's Allerentschiedenste bestätigt. —

In der Verwandtschaft der Jugendlichkeit mit dem abstrakten Ideal, dessen Charakter die „Unbezeichnung“ ist, und welche schlechthin durch das Kulminiren der Altersschönheit erklärlich wird, liegt nun Zweierlei, nämlich einmal die scheinbare Einfachheit dieser Schönheit, sodann die Unfafsbarkeit derselben in eine bestimmte Form. Beide Momente fafst Winckelmann in voller Schärfe. Er geht dabei von einem Vergleich mit der Seele aus, welche denselben scheinbaren Widerspruch zwischen völliger Einfachheit und unendlicher Mannigfaltigkeit enthält, indem er sagt: „Sowie aber die Seele als „ein einfaches Wesen viele verschiedene Begriffe auf einmal und in „einem Augenblick hervorbringt, ebenso ist es auch mit dem schö„nen jugendlichen Umrisse, welcher einfach scheint und unendlich „verschiedene Abweichungen auf einmal hat. . . . Die schönste Ju„gend hat“ — und hier berührt er fein wieder den allgemeineren, nämlich den Geschlechtsunterschied — „in unserm Geschlecht noch „weniger als im weiblichen einen festen Punkt.“ Ebenso (diesen Zwischengedanken schieben wir hier in seinem Sinne ein) wie die Ellipse zwar die Schönheitslinie ist, aber wie man von keiner einzelnen Ellipse sagen kann, sie sei die schönste, so dafs diese etwa durch das Verhältnifs der beiden Durchmesser bestimmt werden könnte, so „sind die Formen eines schönen Körpers durch Linien „bestimmt, welche fortwährend ihren Mittelpunkt verändern“ (er definirt hier in der Vorstellung gleichsam die Ellipse als einen Kreis, der fortwährend seinen Mittelpunkt verändert) „und fortgeführt nie„mals einen Cirkel beschreiben, folglich einfacher, aber auch mannig„faltiger sind als ein Cirkel, welcher, so grofs und klein derselbe immer „ist, eben den Mittelpunkt hat und andere in sich schliefst oder „(von ihnen) eingeschlossen wird. Diese Mannigfaltigkeit wurde von „den Griechen in Werken von aller Art gesucht, und dieses System „ihrer Einsicht zeigt sich auch in der Form ihrer Gefäfse und Va-

[1]) Vergl. No. 209.

„sen, deren svelter und zierlicher Contour nach eben der Regel, das „ist durch eine Linie gezogen ist, die durch mehre Cirkel mufs „gefunden werden; denn diese Werke haben alle eine elliptische „Figur, und hierin besteht die Schönheit derselben.[1]) Je „mehr Einheit aber in der Verbindung der Formen und in der Aus-„fliefsung einer aus der andern ist, desto gröfser ist das Schöne „des Ganzen."

So lenkt also hier Winckelmann in ganz natürlicher Weise aus der Bestimmung des allgemeinen Schönheitsbegriffs in den der materiellen Schönheit zurück, und ganz in derselben Gedankenverbindung, wie er in seinem Werk „Ueber die Nachahmung der Alten" von der materiellen Schönheit zur idealischen gelangte,[2]) kommt er auch hier dazu. Er sagt (§ 35): „Die Wahl der schönsten Theile und „deren harmonische Verbindung in einer Figur brachte die idealische „Schönheit hervor, welche also kein metaphysischer Begriff „ist, so dafs das Ideal nicht in allen Theilen der menschlichen Fi-„gur besonders stattfindet, sondern allein nur von dem Ganzen „der Gestalt gesagt werden kann. Denn stückweis finden sich „ebenso hohe Schönheiten in der Natur, als irgend die Kunst mag „hervorgebracht haben, aber im Ganzen" (d. h. in der harmonischen Verbindung der Theile, in der künstlerischen Verwerthung der Einzel-Schönheiten) „mufs die Natur der Kunst weichen."

Es ist bei dieser Stelle aber zu wiederholen, dafs Winckelmann an nichts weniger als an eine gleichsam mechanische Synthesis von Einzelschönheiten denkt, sondern dafs vielmehr, wie schon früher bemerkt wurde, die Vorstellung der Idealschönheit ihm ein in die künstlerische Phantasie geworfener Reflex aus der mannigfachen Anschauung von schönen Einzelgestalten ist, der mehr analytisch als synthetisch sich erzeugt. Durch diese „Erhebung" der in der künstlerischen Phantasie sich erzeugenden Vorstellung vom Ideal wird die Schönheit aus der blos materiellen und menschlichen zur idealen und göttlichen erhoben. Daher sagt er: „Das Ideal ist „blos zu verstehen von der höchsten möglichen Schönheit der gan-„zen Figur" und erinnert an die *gewisse Idee*, welche Raphael „in Ermangelung vieler einzelner wirklicher Schönheiten" sich gebildet, indem er zugleich gegen letztere Aeufserung polemisirt. Dies giebt wohl den besten Beweis, dafs er keineswegs an eine Addition von schönen Einzelheiten denkt, sondern vielmehr umgekehrt an die in der Natur nicht vorhandene Harmonie des Ganzen. Deshalb allein

[1]) Vergl. No. 219. — [2]) Vergl. No. 209. u. 210.

setzt er die Kunst, die solche Harmonie erzeugen könne, über die Natur. Einzelne Schönheiten, sagt er, könne man wohl in der Natur finden, so kenne er Weiber mit schöneren Köpfen als die „Galathea" und schönere Jünglinge als den „Erzengel Michael" von Guido Reni, aber dies mache sie noch nicht idealisch.

219. Nunmehr — nach Erörterung 1) des allgemeinen Schönheitsbegriffs als des abstrakten Ideals, 2) der materiellen und 3) der (konkret) idealischen Schönheit — erwartet man eigentlich sofort die vierte Stufe, nämlich die Schönheit des Ausdrucks, welche die eigentliche Individualisation des Schönen und so die wahrhaft konkrete Einheit der materiellen und idealischen Schönheit ist, in Betracht genommen zu sehen. Allein — und darin zeigt sich die Folge des oben erwähnten logischen Sprungs — statt zu dieser (auch durch seine Entwicklung in den „Gedanken über die Nachahmung" schon angedeuteten) Betrachtung überzugehen, wendet er sich zunächst zu einer Erläuterung jener abstrakten Bildungen, in denen eine vorgebliche Idealisirung durch theils negative, theils positive Aufhebung des Geschlechts-Unterschiedes in der Gestaltung gesucht wurde. Mit andern Worten, er spricht — aber nicht tadelnd — über die Darstellung von Verschnittenen und Hermaphroditen bei den Griechen, welche strenggenommen als eine künstlerische Entartung am spätesten in der Stufenfolge der idealen Bildungen der Griechen (im folgenden Kapitel) zu betrachten gewesen wäre. Was die Kastraten betrifft, so nennt er ihre Gestalt eine „mittlere zwischen weiblichen und „männlichen Formen", geht in die Details der beiderseitigen Abweichungen ein und findet solche gegenseitige Ausgleichung der natürlichen Formengegensätze auch in den Bacchus- oder Apollo-(?) Statuen. Noch bedenklicher aber erscheint es, dafs er auch die androgynen Bildungen „idealisch" nennt, weil „die Künstler" — seiner Ansicht nach — „in der aus beiden Geschlechtern vermischten Natur des Hermaphroditen ein Bild hoher Schönheit „auszudrücken gesucht haben".

Er hätte aber schon aus dem Umstande, dafs der Hermaphrodit im griechischen Sinne etwas durchaus Ungöttliches, gemein Sinnliches an sich hat, ja geradezu als Symbol der Wollust auftritt, ersehen können, dafs das „Idealische" hier nicht am rechten Orte war; abgesehen davon, dafs die Aufhebung des konkreten Geschlechtsgegensatzes selbst, in welchem allein eine wahrhafte Realisation der allgemeinen Schönheits-Idee, als in sich differenter, möglich ist, eine



durchaus abstrakte, unnatürliche und daher auch unkünstlerische Weise, die Schönheit vorzustellen, ist.

Keineswegs darf man daher mit Winckelmann darin übereinstimmen, dafs er über den natur- und darum allein wahrhaft kunstgemäfsen Polarismus des konkreten Geschlechts-Ideals hinaus zu einer blos verstandesmäfsigen Abstraction, resp. Kombination der Geschlechtsdifferenz hinausgriff, um ein vorgeblich „höchstes" Menschen-Ideal zu definiren. Die Unwahrheit beider Versuche — nämlich sowohl die Aufhebung der Differenz der Geschlechter wie ihre künstliche Kombination (Beides ist auf gleiche Weise naturwidrig und abnorm) — liegt nämlich schon darin, dafs eben, weil zwei solche Möglichkeiten, Subtraction und Addition, gegeben sind, in keiner von beiden allein das höchste Ideal liegen kann, sondern von diesem Gegensatz abermals zu einer höheren Einheit aufgestiegen werden mufs, welche dann, schon mathematisch betrachtet, gleich Null ist.[1])

Nach dieser begrifflichen Ver- und Abirrung lenkt er dann aber (im Eingange zum zweiten Buch) wieder in den wahrhaften natur- und kunstgemäfsen Weg ein[2]), indem er sagt: „Der Auszug der „schönsten Formen wurde gleichsam zusammengeschmolzen, „und aus diesem Inbegriff erstand wie durch eine neue geistige „Zeugung eine edlere Geburt, deren höchster Begriff eine immer„währende Jugend war, zu welcher nothwendig die Betrachtung des „Schönen führen mufste... Die grofsen Künstler der Griechen, die „sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich „weniger für den Verstand als für die Sinne arbeiteten, suchten

[1]) Psychologisch mag diese Verirrung Winckelmann zu erklären sein — und ist dies bereits in der Einleitung zu seiner Charakteristik angedeutet worden — ästhetisch läfst sie sich nicht rechtfertigen. Um so merkwürdiger kann es daher erscheinen, wenn, wie bereits erwähnt, ein andrer ästhetisch höchst gebildeter Geist, wie Wilhelm von Humboldt, auf dieselbe irrige Vorstellung gerieth, indem er, ohne gerade an Hermaphrodyten oder Kastraten zu erinnern, diese neutrale Menschenschönheit ebenfalls als die höchste pries. Er hat einen besonderen Aufsatz „über männliche und weibliche Form" geschrieben, worin er zunächst den Gegensatz der Formen selbst erläutert und dann bemerkt, dafs in keiner von ihnen die höchste vollendete Schönheit zu suchen, sondern diese nur dann zu erhalten sei, „wenn man das Charakteristische „beider Geschlechter in Gedanken zusammenschmilzt und aus dem innig„sten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblichkeit die Menschlichkeit „bildet." — Wir finden hier also ganz und gar die Winckelmann'sche Anschauung, sogar im Ausdruck des „Zusammenschmelzens", so dafs man sich nicht der Vermuthung entschlagen kann, er habe direkt aus Winckelmann geschöpft. Er spricht dann von der „reinen geschlechtslosen Schönheit" als höchstem Ideal und meint, dafs, „wenn „das Gleichgewicht beider gestört sei, statt der einfachen idealischen Schönheit zwei „verschiedene, aber minder vollkommene Gattungen entstünden." — So wenig war auch dieser tiefe Geist im Stande, die höhere Bedeutung der sich individualisirenden Schönheit, d. h. des konkreten Ideals, in der Polarisation des Geschlechts zu fassen. —

[2]) W. v. Humboldt dagegen bleibt darin stecken, wie wir sehen werden.

„den harten Gegenstand" (Widerstand) „der Materie zu überwin- „den und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: „dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst „gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmaleons Statue." Hieran schliefst er dann zunächst eine Charakteristik und Stufenleiter der einzelnen griechischen Idealgestalten von den höchsten Göttern und Göttinnen herab bis zu den niederen Bildungen, um endlich im dritten Kapitel zu der Betrachtung der Schönheit des Ausdrucks überzugehen.

c) Die Schönheit des Ausdrucks.

220. Wie schon in dem ersten Abschnitt unsrer Betrachtung[1]) angedeutet wurde, setzt Winckelmann die Schönheit des Ausdrucks durchaus in Beziehung auf *Geberden* (Haltung) und *Action* (Handlung), und identificirt beides in dem Begriff der *Grazie*[2]). — „Bei Künstlern heifst folglich" — bemerkt er — „den Grazien „opfern: auf die Geberden und auf die Action in ihren Figuren „aufmerksam sein." So fafst er überall selbst das Konventionelle in seiner tiefsten Bedeutung und Wahrheit. Den *Ausdruck* (in der Kunstdarstellung) definirt er als die „Nachahmung des wirkenden „und leidenden Zustandes unsrer Seele und unsers Körpers, und „der Leidenschaften sowohl als der Handlung." Er unterscheidet dann die allgemeinere von der specielleren Bedeutung des Worts: „Im weitläufigen Verstande begreift es die Action mit in sich, im „engeren Verstande aber scheint die Bedeutung desselben auf Das- „jenige, was durch Mienen und Geberden des Gesichts be- „zeichnet wird, eingeschränkt, und die Action oder Handlung, wo- „durch der Ausdruck erhalten wird, bezieht sich mehr auf Dasjenige, „was durch Bewegung der Glieder und des ganzen Körpers geschieht." Sehr richtig und in der That bewundernswürdig erinnert er dabei an das aristotelische ἦθος, dessen Mangel Aristoteles an den Zeuxis'schen Gemälden getadelt habe.[3]) — Der Ausdruck nun, sofern er „die Züge des Gesichts und die Haltung des Körpers, folg- „lich die Formen des Körpers verändert, welche die (materielle)



[1]) S. No. 212; vergl. No. 215. — [2]) Wir werden später sehen, welche Früchte diese tiefen Bestimmungen bei Herder, Hirt und Göthe getragen haben. Das *Bedeutsame* Herders, das *Charakteristische* Hirts und die Einheit beider bei Göthe weisen unverkennbar auf Winckelmann zurück. (Vergl. No. 251.) — [3]) Vergl. No. 86, wo als Momente der tragischen Handlung das ἦθος und die διάνοια angegeben wurden. Der Begriff ἦθος ist dort mit *Stimmung* übersetzt, sofern sich dieselbe ausdrückt, daher auch Aristoteles dieses Wort auf die musikalische Stimmung anwendet, indem er die Melodie *ethisch* nennt. Vergl. No. 91. Schlufs und 92.

„Schönheit bilden, wirkt, je nach dem Grade der Veränderung, „nachtheilig auf diese Art Schönheit, und deshalb ist die *Stille* „(edle Einfalt und stille Gröfse) ein Schönheitsgesetz für den Aus„druck in der griechischen Kunst“[1]). — „Da aber im Handeln und „Wirken die höchste Ruhe und Gleichgültigkeit nicht stattfindet, „und göttliche Figuren menschlich darzustellen sind, so konnte auch „in dieser der erhabenste Begriff der Schönheit nicht beständig ge„sucht noch erhalten werden. Aber der Ausdruck“ — fährt Winckelmann mit bewundernswürdiger Feinheit fort — „wurde der „Schönheit gleichsam zugewogen, und diese war bei allen „Künstlern die Zunge an der Waage des Ausdrucks und also „die vornehmste Absicht derselben.“ Er stellt also die Schönheit als das Regulativ des Ausdrucks und als das eigentliche Princip der antiken Kunst hin. Wenn er dann noch hinzufügt, dafs „die Schön„heit ohne Ausdruck unbedeutend heifsen könne, der Ausdruck „ohne Schönheit aber unangenehm“, und dafs „durch die Wir„kung der einen in den andern und durch die Vermählung zweier „widrigen (einander widerstreitenden) Eigenschaften das rührende, „das beredte und das überzeugende Schöne erwächst“, so bleibt in der That für das konkrete Verhältnifs von Schönheit und Ausdruck, welches die Basis der individuellen Schönheit ist, nichts weiter zu bestimmen übrig. —

Weiter wird nun dieser so bestimmte Begriff der „Ruhe und Stille“, der auch alle Hast der Bewegung (selbst im gewöhnlichen Leben) als Unsitte erscheinen liefs, auf die Charakteristik der einzelnen Götter-Gestaltungen angewendet und darin nachgewiesen, wie „die Figuren der Gottheiten vom Vater der Götter bis auf die sub„alternen Götter herab ungerührt von Empfindung sind.“[2]) — Dies ist wieder eine von den vielen tiefen Bemerkungen Winckelmann's, die mit einem Schlage ein Licht über das Wesen der Antike verbreitet haben. Es folgen dann noch eine Menge sehr interessanter, theils ästhetischer theils kunstwissenschaftlicher Erörterungen, die jedoch das Princip selbst nicht näher bestimmen, sondern nur Konsequenzen desselben sind; z. B. über das Maafs des Ausdrucks bei weiblichen Figuren, mit gelegentlichem Hinblick auf den Ausdruck der Leidenschaft in neueren Kunstwerken, woran sich sehr beherzigenswerthe Vorschriften für moderne Künstler anknüpfen. Dies führt ihn dann im vierten Kapitel auf die Betrachtung der

---

[1]) S. No. 212. — [2]) Vergl. Einleitung zur zweiten Periode S. 267 und 268 nebst Anm.

praktischen Requisite der Schönheit, namentlich auf die **Proportion**, wobei er den interessanten Nachweis führt, daſs die Alten mit Bewuſstsein und aus ästhetischen Gründen von der wahren Proportion in ihren Ideal-Gestaltungen abgewichen sind. So lehrreich zwar dies Alles ist, gehört es doch nicht sowohl hieher als in eine Theorie der Künste, weshalb wir es uns versagen müssen, davon nähere Mittheilung zu machen; ebenso verhält es sich mit Dem, was er über **Komposition** der Figuren und Gruppen, sowie über die einzelnen Theile des menschlichen Körpers hinsichtlich ihrer Sonderschönheit, sowie endlich über die Gestaltung der Thiere bei den Alten bemerkt.

Wir könnten hiermit die Darstellung der Winckelmann'schen Aesthetik, welche, wie man gesehen, wesentlich eine Aesthetik des plastischen Schönheitsbegriffs ist, abschlieſsen, wenn uns, um den groſsen Mann in seiner *ganzen* Eigenartigkeit des Anschauens und Denkens zu charakterisiren — sollte auch Das, was zur Vervollständigung des Gesammtbildes noch hinzuzufügen ist, seiner Bedeutung eher Abbruch thun als sie erhöhen — nicht noch die Pflicht obläge, auch seine **Ansichten über Malerei** mitzutheilen.

4. Seine Ansichten über Malerei.

221. Haben wir bis jetzt nur Ursache gehabt, die Tiefe und Kraft der ästhetischen Empfindung **Winckelmann's** zu bewundern, soweit er sich auf die Ergründung der Elemente der plastischen Schönheitsform der Antike beschränkte, so wird uns jetzt Gelegenheit geboten, gerade an dem Beispiel dieses groſsen Mannes zu erkennen, wie bedenklich es ist, die Gesetze, welche nur für eine *bestimmte* Kunstgattung Gültigkeit haben, als *allgemeine* auf das gesammte Gebiet der bildenden Kunst anwenden zu wollen. Winckelmann ist diesem Miſsverständniſs ebensowenig wie Lessing entgangen; ja es scheint, als ob die Zeit überhaupt noch nicht reif gewesen sei, um den specifischen Unterschied der plastischen und malerischen Kunstanschauung zu begreifen. Denn wenn wir den einzigen **Schiller** ausnehmen, der durch sein Studium der kantischen Philosophie einen tieferen Einblick in den Gegensatz des antiken und modernen Kunstgefühls gewonnen hatte und die Resultate seines Nachdenkens über diesen Punkt in dem bekannten Aufsatz „Ueber naive und sentimentale Dichtung" niederlegte, so participiren fast alle bedeutenden Geister der nächstfolgenden Zeit, wie **Herder**, **Göthe**, **Wilhelm v. Humboldt u. A.**, an diesem Grundirrthum,



dafs die **bildende Kunst**, ohne weitere Differenziirung in **Plastik und Malerei**, ein **einfacher** Begriff sei, dessen **Inhaltsgebiet denselben Gesetzen** unterliege. — Lessing konnte daher ganz unbefangen den Namen eines plastischen Werkes (Laokoon) als Haupttitel einer Untersuchung „über die Grenzen der **Poesie und Malerei**“ wählen, ja (in der Vorrede) geradezu bemerken, dafs überall, wo er von „Malerei“ rede, eigentlich die bildende Kunst überhaupt gemeint sei; aber selbst hierin liegt noch ein Mifsverständnifs seinerseits, denn in Wahrheit meint er nicht einmal die bildende Kunst überhaupt, sondern nur die Plastik — d. h. nicht die Bildhauerei, sondern die plastische **Anschauung**, mit anderen Worten: nicht **die Farbe**, die er, wie Winckelmann für unwesentlich, ja für hinderlich betrachtete, sondern die **Formgestaltung**. Ueber **Winckelmann** ist daher Keiner von allen diesen Aesthetikern hinausgegangen; und doch war dies der einzige wesentliche Punkt bei ihm, in welchem über ihn hätte hinausgegangen werden müssen. Es ist daher sehr lehrreich, gerade an Winckelmann den Zwang zu beobachten, den ein als selbstverständlich acceptirtes Vorurtheil, nämlich dafs es nur **eine** wahre Kunst gäbe, die *antike*, und folglich nur **eine** Art der Kunstanschauung, nämlich die *plastische*, selbst auf die Unabhängigkeit und Klarheit des Urtheils eines so tief in das Wesen der Kunst eingedrungenen Geistes auszuüben vermochte.

Winckelmann widmet ein ganzes Kapitel seiner Kunstgeschichte (das dritte des fünften Buches) der **Malerei der Alten**, aber er beschränkt sich darin nur auf eine Aufzählung und Beschreibung der theils in Herculanum aufgefundenen, theils sonst bekannt gewordenen antiken Wandgemälde. Auf eine Betrachtung des Malerischen, als bestimmter Art der Schönheit, im **Gegensatz** zum Plastischen läfst er sich durchaus nicht ein, und dies ist auch eigentlich nicht von ihm zu erwarten. Denn wenn man sich daran erinnert, dafs er das Wesen aller Kunst, ja aller Schönheit auf die plastische Gestaltung des schönen Menschenkörpers beschränkte, oder — um genauer zu sprechen — die Kunst, wenn nicht ausschliefslich, so doch wesentlich vom Gesichtspunkt der plastisch-schönen Form in's Auge fafste, so darf man von vorn herein darauf gefafst sein, dafs er auch die Malerei durchaus von diesem Gesichtspunkt aus betrachtete, und sich nicht wundern, wenn er durch diese Betrachtungsweise zu manchen, dem eigentlichen Begriff des Malerischen widersprechenden Konsequenzen gelangte. Dies lag einmal in seinem principiellen Standpunkt, und es scheint, dafs — mag man

diesen nun als mehr oder weniger einseitig bezeichnen dürfen — es immerhin von gröſserem Interesse ist, diese Konsequenzen als für ihn nothwendige zu erklären, als sie zu tadeln.

Was nämlich sonst die beiden Gattungen unterscheidet, sind für ihn nur Aeuſserlichkeiten der Technik und des Materials; daſs in diesen Aeuſserlichkeiten zugleich eine innerliche Bedeutung liegt: für diese Erkenntniſs fehlte ihm, wenn man so sagen darf, das Anschauungsorgan. — Mit dieser principiellen Identificirung der Skulptur und Malerei — welche sich in unbefangenster Weise schon darin ausspricht, daſs er die Beispiele für seine allgemeine Bemerkungen ohne Unterscheidung beiden Gebieten entnimmt, und zwar ebensowohl aus der alten wie aus der modernen Kunstgeschichte — hängt nun weiter zusammen, daſs er im Grunde bei der Malerei immer an Wand-Malerei denkt oder wenigstens in dieser ebenso die eigentliche Bestimmung und höchste Stufe der Malerei findet, wie die höchste Stufe der bildenden Kunst überhaupt in der Plastik. Unter *Plastik* ist hier aber nicht ohne Weiteres „Skulptur“ zu verstehen, sondern ganz allgemein formale Schönheitsgestaltung überhaupt, näher die Darstellung der schönen Menschengestalt. Diese Erwägungen scheinen für das Folgende durchaus nothwendig zu sein, wenn man nicht ungerecht gegen ihn werden will.

222. Er untersucht zuerst die Frage, ob die alten Maler nicht ebenso bedeutende Künstler gewesen seien wie die alten Bildhauer, und kommt, obgleich er sie aus inneren Gründen bejahen zu müssen glaubt, zu dem Resultat, daſs sie wegen des Mangels an guten Werken der Malerei nicht zu entscheiden sei. Dann geht er in eine Vergleichung der alten und neueren Maler hinsichtlich der technischen Ausbildung über und gesteht, daſs hinsichtlich der Perspektive, der Gesetze der Komposition und Anordnung u. s. f. die Alten hinter den Neueren zurückstanden; und woher nimmt er seinen Beweis dafür? Aus den „erhobenen Arbeiten in Zeiten, wo die griechischen Künste in Rom geblüht“. Also den Mangel an Perspektive im Relief betrachtet er als maaſsgebend für ein Urtheil über Malerei. Ferner giebt er zu, daſs die Neueren im Kolorit weiter gekommen, daſs sie in manchen Gattungen der Malerei, wie Viehstücken, Landschaften u. s. f. die alten Maler übertroffen, und dies sei besonders dem Oelmalen zu danken. Weiter geht er dann aber auf den Inhalt ein, indem er bemerkt, daſs für die „Erweiterung der Kunst „noch ein groſser Schritt zu thun sei“, und dieser Schritt kann denn in seinem Sinne auch hier nur in der Rückkehr zur Antike, d. h. in der „Nachahmung der Alten“ geschehen. Seien wir — bei aller



Einsicht in die Gründe des tiefen Mifsverständnisses hinsichtlich des Wesens und der Aufgabe der Malerei — gerecht und bekennen wir, dafs Winckelmann, der alle Idealität in der Antike vollendet und abgeschlossen sah und das Wesen des Künstlerischen nur in der plastisch-schönen Gestaltung erkannte, nichts weiter übrig blieb; ja noch mehr, bewundern wir die Feinheit des Gefühls, welches ihn trieb, die Aufgabe der Malerei nicht sowohl in der direkten Darstellung der antiken Götter- und Heroen-Gestalten, welche der Skulptur vorbehalten blieb, als in der Verwendung derselben zu allegorischen Beziehungen auf den modernen Zeit-Inhalt zu setzen. Diese feine Unterscheidung ist unsers Erachtens nicht hinlänglich hervorgehoben worden, ebensowenig wie die aus seinem einmal eingenommenen Standpunkt sich mit Nothwendigkeit ergebende Konsequenz dieser Auffassung.[1]) — Er polemisirt zuerst — und mit Recht hinsichtlich des Gebundenseins an einen geistlichen Inhalt der kirchlichen Kunst — gegen diese, indem er bemerkt, dafs „die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen der „ewige und fast einzige Vorwurf der neueren Maler seit einigen „Jahrhunderten“ seien. „Man hat sie auf tausenderlei Art gewandt „und ausgekünstelt, dafs endlich Ueberdrufs und Ekel den Weisen „in der Kunst und den Kenner überfallen mufs“. Dafs man dasselbe ungefähr auch hinsichtlich der antikisirenden Plastik sagen könne, kommt ihm dabei nicht im Entferntesten in den Sinn, aus dem einfachen Grunde, weil die Inhaltswerthe für ihn ganz verschieden sind. —

Ohne sichtbaren Zusammenhang, gleichsam sprungweise — wie denn diese ganze Stelle sehr aphoristisch ist — geht er nunmehr aber der Malerei hinsichtlich ihrer „eigentlichen Aufgabe“ zu Leibe, indem er behauptet: „Die Malerei erstreckt sich auf Dinge, die nicht „sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben „sich bemüht, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten „bezeugen. Parrhasius, ein Maler, der wie Aristides die Seele „schilderte, hat sogar, wie man sagt, den Charakter eines ganzen „Volks ausdrücken können. Er malte die Athener, wie sie gütig „zugleich und grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav „und zugleich feig waren. Scheint die Vorstellung möglich, so ist

---

[1]) Auch Justi, der in seinem umfassenden Werke über Winckelmann im ersten Bande der „Allegorie“ einen ganzen Abschnitt (S. 388—406) widmet, macht auf diese Punkte nicht aufmerksam, sondern bemerkt nur hinsichtlich dieser Betrachtungen W's, dafs sich die „breiteste Schattenseite an den Schlufs des Werkes lagere“. Allein blofse Phrasen thun es nicht.

„sie es nur allein durch *den Weg der Allegorie, durch Bilder*, „*die allgemeine Begriffe bedeuten.*“ — Dies heifst aber weiter nichts (und die Folge beweist es), als dafs er in seinem Bedürfnifs, die moderne Kunst mit der antiken zu vermitteln, und doch wieder in dem feinen Verständnifs, dafs dies durch direkte Darstellung des antiken Inhalts, weil er für uns keine Wahrheit mehr ist, nicht möglich sei, auf das Auskunftsmittel geräth, zwar die antiken *Inhalte* darzustellen, aber so, dafs sie nur als *Sinnbilder* Geltung haben, ihr eigentlicher Inhalt aber für die moderne Zeit bedeutsam werde. — Ob solche Vermischung antiker Formen mit modernen Beziehungen überhaupt Aufgabe der Malerei sein könne und nicht vielmehr ihrem Wesen widerspreche: diese Frage kommt zunächst, wo es sich um das Verständnifs Winckelmann's handelt, gar nicht in Betracht. Dafs ferner die praktische Anwendung, welche von einer solchen Anschauung gemacht werden kann, zu immer auffälligeren, ja geradezu wunderlichen Konsequenzen führen mufs, die vielleicht einen weniger von der Alleingültigkeit des hellenischen Ideals überzeugten Denker stutzig gemacht haben würden, soll ebenfalls nicht geleugnet werden. Es klingt so — um Justi's Ausdruck zu brauchen — allerdings „pedantisch“ (aber es klingt auch nur so), wenn Winckelmann den Vorschlag macht — und er hat ihn bekanntlich in seinem „Versuch einer Allegorie“ ausgeführt —, den ganzen mythologischen Stoff der Antike nach seiner Verwendbarkeit zur Allegorisirung allgemeiner Begriffe zu ordnen, so dafs der Künstler, wenn er irgend eine allgemeine Beziehung darzustellen hätte, sofort das Material an der Hand hätte. Und ist man denn etwa heute so gar wei tüber diese Anschauung hinaus? Diejenigen, welche über die „Allegorie“ Winckelmann's spotten, sollten sich doch daran erinnern, dafs, wenn heut zu Tage ein Speise- oder Tanzsaal „ausgemalt“ werden soll, man auch nichts Besseres weifs, als zu „Amorinen“, „Flora“, „Ceres“ u. s. f. seine Zuflucht zu nehmen[1]). *

---

[1]) Ob freilich Winckelmann, wenn er in unsrer gesegneten Zeit der Eisenbahnen und Kabel-Telegraphen gelebt hätte, im Stande gewesen wäre, den ungeheuren Reichthum an neuen „geistreichen“ Beziehungen durch die Antike zu decken, möchte dahin gestellt bleiben. Dafs man aber auch heute die „Kunst der Allegorie“ sehr gut zu handhaben versteht, dafür könnten merkwürdige Beläge gegeben werden. Es mag hier nur an den *feuerspeienden Pegasus* auf dem im grofsen Saal der neuen berliner Börse von *A. v. Klöber* ausgeführten Wandgemälde erinnert werden, welcher bekanntlich die Idee der „Lokomotive“ allegorisirt! — Wenn man die koncentrirte Prosa — denn ein alter Postwagen ist immerhin poetischer als ein Dampfwagen, wie eine Landstrafse malerischer als eine Eisenbahn —, die nüchternste Mechanik nicht für zu gemein hält, um sie mit antiken Vorstellungen zu verbinden, dann ist es nicht erklärlich, wie man Winckelmann, der nur allgemeine Begriffe, wie Vaterlandsliebe, Tugend, Jungfräulichkeit u. s. f. allegorisirt wissen will, welche an sich ihrer allgemein-menschlichen

Denn noch einmal: Winckelmann denkt hiebei immer nur an Wandgemälde, seine angeführten Beispiele beweisen es; und für diese wesentlich ornamentale Malerei ist die Allegorie, oder, wie wir es nennen, die Symbolik, keineswegs das nämliche „hölzerne Eisen", was sie für die Staffelei-Malerei allerdings ist. Dafs er endlich immer seine Grund-Idee der „Nachahmung der Alten" dabei festhält, wird durch seine Bemerkung bestätigt, dafs „hiedurch zu gleicher „Zeit ein grofses Feld zur Nachahmung der Alten geöffnet und unsern „Werken ein erhabener Geschmack des Alterthums gegeben werde". Er geht dann auf die Geschmacklosigkeit in den damaligen Verzierungen, den Decken-Gemälden und Superporten u. s. f. ein; lauter Beläge dafür, dafs er wesentlich die an sich auf die Symbolik angewiesene dekorative Malerei im Auge hat. Und wenn er schliefslich für dieses Gebiet verlangt, dafs „der Pinsel, den der Künstler „führt, in Verstand getunkt sein solle, wie Jemand von dem „Schreibegriffel des Aristoteles gesagt habe, er soll mehr zu denken „hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt": so können wir dieser Forderung ebenso bereitwillig zustimmen, wie der andern, dafs der Künstler lernen müsse, „seine Gedanken in Allegorien nicht zu ver„stecken, sondern einzukleiden". Dieses letzte Wort wirft einen hellen Lichtstrahl auf Winckelmann's wahre Meinung, die offenbar darauf hinausgeht, dafs der beziehungsvolle Inhalt sich für das denkende Auge völlig in den dafür verwendeten antiken Figuren verkörpere, also für Denjenigen, der die Antike überhaupt kennt, auch verständlich sei. Der Künstler solle nicht Versteckens spielen mit der Allegorie, sondern sie mit Verstand und dadurch für das Verständnifs behandeln, dies meint Winckelmann.

223. Uebrigens braucht man durchaus nicht zu glauben, dafs Winckelmann sich der Gefahr, durch solches Allegorisiren in's Räthselhafte zu gerathen, nicht bewufst sei. Bekanntlich hat er gegen seine Abhandlung „Ueber die Nachahmung der Alten" selber eine anonyme Kritik unter dem Titel eines „Sendschreibens über die Gedanken von der Nachahmung u. s. f." veröffentlicht, welche allerdings nur in der Absicht und daher auch dem Inhalt nach so abgefafst ist, dafs sie ihm zu einer Antikritik willkommene Gelegenheit geben konnte. Dieses „Sendschreiben" quillt von feiner Ironie

Bedeutung halber der Antike verwandt sind, hieraus einen Vorwurf machen will. Wie tief übrigens die Neigung der Allegorie im Menschen begründet ist, zeigt der Umstand, dafs selbst unsere Eisenbahndirectionen sich diesem Drange nicht entziehen können, indem sie sich zwar nicht bis zum „feuerspeienden Pegasus" versteigen, aber doch, in Erinnerung an ihren Geschäftspatron „Merkur", als Abzeichen für ihre Beamten das „geflügelte Rad" erfunden haben.

über, und wenn man sich erinnert, dafs es damals im Ernste genommen wurde — man schrieb es Hagedorn zu [1]) —, so erhalten manche Bemerkungen eine geradezu komische Wendung.

Wir können es uns nicht versagen, einige von den Maliçen des sonst so seriösen Mannes, als Beläge zugleich für die Frische und Klarheit seines jeder „Pedanterie“ fremden Anschauens, mitzutheilen. Der Anonymus (Winckelmann) giebt dem officiellen Verfasser der „Gedanken über die Nachahmung“ seinen Wunsch zu erkennen, dafs er die Schrift vor der Veröffentlichung derselben einigen „sachkundigen Freunden“ gezeigt hätte. „Einer von ihnen“ — dies geht auf den Gallerie-Inspektor Oesterreich in Dresden — „hat zweimal „Italien und die Gemälde der gröfsten Meister an dem Orte selbst, „wo sie gemacht sind, ganze Monate ein jedes, angesehen. Ein „Mann, der Ihnen sogar zu sagen weifs, welche von des Guido Reni „Altarblättern auf Taffet oder auf Leinwand gemalt sind; was für „Holz Raphael zu seiner Transfiguration genommen u. s. f.: dessen „Urtheil, glaube ich, würde entscheidend sein! Ein Andrer“ — hiemit zielt er auf den Hofrath Richter, Antiquarius des damaligen Kurprinzen von Sachsen — „unter meinen Bekannten hat das Alter„thum studirt: er kennt es am Geruche; *callet et artificem solo de„prendere odore* (*Sectani Sat.*); er weifs, wie viel Knoten an der „Keule des Herkules gewesen sind; wie viel des Nestors Becher „nach dem heutigen Maafs enthalten. . . Wie würden Sie sicher „gefahren sein, wenn Ihre Arbeit vor den Richterstuhl solcher Ge„lehrten wäre gebracht worden! . . Der Zweite glaubt, der Bart des „Laokoon hätte ebenso viel Aufmerksamkeit in Ihrer Schrift als der „eingezogene Leib desselben verdient. Ein Kenner der Werke der „Griechen, sagt er, mufs den Bart des Laokoon mit eben den Augen „ansehen, mit welchen P. Labat den Bart des Moses von Michelan„gelo angesehen hat. Dieser erfahrene Dominikaner, *qui mores ho„minum multorum vidit et urbes*, hat nach so vielen Jahrhunder„ten aus dem Bart der Statue bewiesen, wie Moses seinen Bart ge„tragen, und wie die Juden ihn tragen müssen, wenn sie wollen „Juden heifsen. . . Man zeigte Ihre Schrift einem akademischen Ge-

[1]) In der Leipziger Neuen Gelehrt. Zeitung von 1756 äufsert sich Gottsched, der sich vollständig düpiren liefs, über das Sendschreiben: „Hagedorn schreibt hier voll„kommen in unserm Sinn, als ein Kenner ohne Vorurtheil . . .“ und hinsichtlich der unter Winckelmann's Namen erschienen Antwort darauf bemerkt er: „Es ist ein grofses „Vergnügen, alles Das zu lesen, was der freundschaftliche Streit zweier grofsen und „gelehrten Kenner der schönen Künste hervorgebracht hat. Wenn man den Einen liest, „so giebt man ihm Recht, und wenn man die Antwort liest, so zweifelt man, ob sie „nicht ebenso gründlich ist.“ (Justi I, S. 443.)

„lehrten, der den Charakter des homerischen Margites zu erlangen „strebt; er sah sie an und legte sie weg. Der erste Blick war ihm „also schon anstöfsig gewesen, und man sah es ihm an, dafs er um „sein Urtheil befragt sein wollte, welches wir alle thaten. Es „scheint eine Arbeit, fing er an, über welche sich des Verfassers „Fleifs nicht in Unkosten hat setzen wollen; ich finde nicht über „vier bis fünf Allegate, und diese sind zum Theil nachlässig ange- „geben, ohne Blatt und Kapitel zu bemerken... Ich kann nicht „leugnen, mein Freund, ich mufs diesen Erinnerungen Recht wider- „fahren lassen. Der Mangel angeführter Schriften gereicht Ihnen zu „einigem Vorurtheil. Die Kunst, aus blauen Augen schwarze zu „machen" — dies hatte nämlich Winckelmann als einen Beweis dafür, wie weit die Griechen in dem Streben nach Verschönerung der Natur gingen, angeführt — „hätte wenigstens ein Allegatum „verdient..." Im weiteren Verfolg wird dann die Anrede fallen gelassen und in den Ton der Recension übergegangen: „Der Verf. „behauptet mit dem Ton eines Gesetzgebers, die Richtigkeit des „Contours müsse allein von den Griechen erlernt werden. In unsern „Akademien wird insgemein gelehrt, dafs die Alten von der Wahr- „heit des Umrisses einiger Theile des Körpers wirklich abgegangen „sind.. Man hält es ordentlich für einen Fehler, wenn der Umrifs „gar zu sehr nach dem antiken Geschmack ist. Ganze Akademien „in *corpore*, die also lehren, werden doch, hoffe ich, nicht irren „können." —

Nun kommt aber eine Stelle, die der Anonymus zwar auch ironisch meint (denn er widerlegt sie später), die sich aber gegen ihn selbst kehrt, weil sie in der That eine Wahrheit, und nicht blos eine Ironie, enthält: „Ist nicht die Zauberei der Farben etwas „so Wesentliches, dafs kein Gemälde ohne dieselbe allgemein ge- „fällt?.. Sie ist dasjenige in der Malerei, was der Wohlklang und „die Harmonie der Verse in einem Gedicht sind" (auch in der Musik, im Gegensatz zur Melodie, welche der Zeichnung entspricht)... „Das Kolorit ist überdem allen Gemälden eigen; Zeichnung sucht „man in jedem Entwurfe, in Kupferstichen und dergleichen." Er schwächt dies zwar gleich durch den Hinweis darauf, dafs die Farbe manche Fehler in der Zeichnung verdecke, sowie durch die angeführten Beispiele (Niederländer, van der Werff, Lairesse u. s. f. statt der grofsen italienischen Koloristen) ab; allein selbst dies verräth doch eine geheime Empfindung, dafs solch' Einwurf nicht ungerechtfertigt ist. Endlich kommt nun der Anonymus auch auf die „Alle-

gorie“ und das lenkt uns wieder zu unserm abgebrochenen Thema zurück.

Winckelmann ist sich einer gewissen Bedenklichkeit seiner Theorie sehr wohl bewufst, und er braucht einen grofsen Apparat von Schlüssen und viel Raum, um einige ganz kurze kritische Bemerkungen des Anonymus zu widerlegen. Als Anonymus sagt Winckelmann: „Durch die Anwendung der Allegorie in allen Vor„stellungen und an allen Orten würde in der Malerei eben Das ge„schehen, was der Mefskunst durch die Algebra widerfahren ist: „der Zugang zur einen Kunst würde so schwer werden, als er zur „andern geworden ist. Es kann nicht fehlen, die Allegorie „würde endlich aus allen Gemälden Hieroglyphen „machen... Was die Vorstellung Desjenigen, was nicht sinn„lich ist, betrifft, so hätte ich mehr Erklärung davon gewünscht; „weil ich Jemand sagen hörte, es verhalte sich mit Abbildungen „solcher Dinge, wie mit dem mathematischen Punkte, der nur ge„dacht werden kann... Eine solche Bildersprache würde Gelegen„heit geben zu neuen Chimären, und würde schwerer als die „sinesische zu erlernen sein: die Gemälde aber würden den Gemäl„den dieser Nation nicht unähnlich werden.“ Wenn also Winckelmann in dieser Weise gegen sich selbst polemisirt, freilich um seine Gegengründe nur genauer zu erläutern, so scheint es sehr überflüssig, heutzutage über seine „Allegorie“ so zu reden, als ob er ganz blind über die Bedenklichkeiten derselben gewesen wäre. Nachdem er die einzelnen Einwürfe des Anonymus durchgegangen, wobei zu bemerken, dafs er die Frage des „Kolorits“, als wesentlichen Moments der Malerei, nicht sowohl umgeht als sie eigentlich auf ein anderes Feld hinüberspielt, nämlich auf das der malerischen Detailausführung — daher die Anführung von van der Werff, Denner u. s. f. — und schliefslich denn doch zu dem Resultat kommt, dafs „die Zeich„nung bei einem Maler, wie die Action bei dem Redner des De„mosthenes, das erste, das zweite und das dritte Ding bleibe“ (eine Behauptung, die allerdings unbewiesen bleibt), kommt er dann auch auf die Allegorie zurück. Die allgemeine Tendenz seiner Auffassung dieses Begriffs ist bereits oben hinlänglich erläutert. Dies jedoch mufs noch gesagt werden, dafs er hier die Erklärung nicht auf die Wandmalerei beschränkt und dadurch allerdings mit sich zum Theil in Widerspruch geräth. Andrerseits aber fafst er auch den Begriff der „Allegorie“ selbst demgemäfs, wie es scheint, etwas enger: sie ist ihm hier mehr nur das geistige Element der Malerei überhaupt. Indem er nämlich bemerkt, dafs, da man „Kolorit, Zeich-

„nung, Perspektive und Komposition, da sie sich auf festgesetzte „Regeln gründen, erlernen“ könne und „blos sinnliche Empfindun„gen nur bis auf die Haut gehen und wenig auf den Verstand wir„ken“, so gewähre „die Betrachtung der Landschaften, der Frucht„und Blumenstücke nur ein Vergnügen solcher (sinnlichen) Art“; aus demselben Grunde könne die blos äufserliche geschichtliche Wahrheit, die „blofse Nachahmung“ der Thatsachen, die Malerei „nicht zu dem Grade erheben, den eine Tragödie oder ein Helden„gedicht, das Höchste in der Dichtkunst, hat“.[1]) Hier werden wir nun wohl nicht fehlgehen, wenn wir die Vermuthung aufstellen, dafs er damit das „Historische“, sofern es Gegenstand der Malerei ist, als das innerlich Geschichtliche, im Gegensatz zum blos äufserlich Thatsächlichen, das ideell Historische zum blos Chronikalischen, hinstellen will. — Nur der Umstand, dafs es ihm an dem scharfen Ausdruck für diesen Gegensatz fehlt, so dafs er gezwungen ist, die Sache auf Umwegen zum Verständnifs zu bringen, führt ihn selbst wider Willen auf Um- und Abwege: aber unsre Aufgabe ist es, den aus einem richtigen Instinkt für das Wahre stammenden Kern seiner Anschauung aus der Hülle verworrener Vorstellungen herauszuschälen. — Wenn er daher im Weiteren, von dieser nahe an die Wahrheit streifenden Erörterung wieder in den früher eingeschlagenen Weg einlenkend, die Allegorie abermals als abstrakte Symbolisirung allgemeiner Begriffe vermittelst antiker Formen fafst, so haben wir keine gegründete Veranlassung, ihm darauf zu folgen, wohl aber unser Bedauern darüber auszusprechen, dafs er trotz des im wahren Grunde richtigen Erfassens des Wesens durch blofse Ungewohntheit im logischen Denken sich wieder davon entfernt, ohne es in voller Schärfe sich zum Bewufstsein gebracht zu haben.

5. Rückblick auf Winckelmann und Bestimmung seiner Grenze.

224. Richten wir, am Schlufs unserer Betrachtung, unseren Blick auf den Gang derselben, so kann dem Leser nicht entgangen sein, dafs die beiden ersten Hauptabschnitte: seine Ansichten über das Wesen der Kunst bei den Alten und seine Gedanken über die Schönheit, in einem sehr bestimmten inneren Zusammenhange stehen, der sich hinsichtlich der Begriffsentwicklung der einzelnen Momente und Stufen des Künstlerischen und Schönen als ein fester Parallelismus erweist, weil er beiderseits auf der Basis und innerhalb der Grenze der plastischen Schönheitsidee ver-

---

[1]) S. Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung. (Werke I, S. 167.)

harrt. Der erste Abschnitt war, wie man sich erinnert, ausschlieſslich seinem mehrfach genannten Erstlingswerk und dessen Nachträgen, dem einzigen, das er auſserhalb Italien geschrieben, entnommen. Und vielleicht beweist Nichts die ursprüngliche Anlage Winckelmann's, die Schönheit und ihre künstlerische Verwirklichung nur unter dem Gesichtspunkt der plastischen Anschauung zu betrachten, besser als der Umstand, daſs diese seine erste Schrift, obgleich sie noch vor seiner Abreise nach Italien geschrieben wurde, bereits Alles dem Wesen nach enthält, was er durch sein ganzes Leben hindurch als principielle Ueberzeugung festgehalten. Die in den folgenden Abschnitten dargelegte philosophische Entwicklung des Schönheitsbegriffs, welche er erst später theils in seinen kleinen Schriften theils in seiner Kunstgeschichte niedergelegt hat, führen sämmtlich entweder direkt auf jene ursprünglichen Gedanken zurück oder erscheinen als Konsequenzen und weitere Ausführungen derselben. — Die darin ausschlieſslich vorwaltende plastische Anschauungsweise erscheint nun nach der andern Seite bei ihm geradezu als der Mangel eines Organs für die „malerische Schönheit" im specifischen Sinne des Worts, so daſs er hinsichtlich der Beurtheilung von Gemälden nicht nur zuweilen völlig rathlos dasteht, sondern auch die Farbe geradezu als ein untergeordnetes Moment der Schönheit erklärt. In der Kunstgeschichte Buch IV, Kap. 2, §. 19 (Werke II, S. 49) sagt er ausdrücklich: „Die *Farbe* trägt zur Schön„heit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt „dieselbe überhaupt und ihre Formen; sowie der Geschmack des „Weins lieblicher wird durch dessen Farbe in einem durchsichtigen „Glase als in der kostbarsten goldenen Schale getrunken. Die „Farbe aber sollte wenig Antheil an der Betrachtung der Schönheit „haben, weil nicht sie, sondern die *Bildung* das Wesen derselben „ausmacht." Es kann daher kaum auffallen, wenn er in der ersten Zeit, trotz Oeser's, seines dresdener Freundes, eifrigen Erläuterungen, die Schönheit der „Sixtinischen Madonna" nicht zu verstehen vermochte; auffallender schon erscheint es, daſs er zwei, von einem Schüler von Mengs, Casanova, im antiken Styl angefertigten Gemälde (das eine stellte „Jupiter und Ganymed" dar) für unzweifelhaft echt halten konnte; in dem Grade, daſs er nicht nur in seinen Briefen von ihnen mit den Ausdrücken der gröſsten Bewunderung sprach, sondern sie auch in Kupfer stechen lieſs und in seine Kunstgeschichte aufnahm. Diese Betrügerei, an welcher Mengs nicht ganz unbetheiligt gewesen zu sein scheint, machte eine neue Ausgabe seiner Kunstgeschichte nöthig, was ihm viel Aerger bereitete.



Und dies ist derselbe **Mengs**, dem Winckelmann, in seinem gutmüthigen, aber blinden Enthusiasmus für die eklektische und kalte Manier seines Freundes, in seiner Kunstgeschichte (Buch V, Kap. 6, § 12) ein so überschwengliches Lob spendet: „Der Inbegriff aller „beschriebenen Schönheiten in den Figuren der Alten“ — ruft er aus — „findet sich in den Werken des Herrn Anton Raphael Mengs, „ersten Hofmalers der Könige von Spanien und Polen, des gröfsten „Künstlers seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit. Er ist „als ein Phönix gleichsam aus der Asche des ersten Raphael erweckt „worden, um der Welt in der Kunst die Schönheit zu lehren und „den höchsten Flug menschlicher Kraft in derselben zu erreichen“, u. s. f. Wenn die positiven Argumente, welche wir für die Behauptung, dafs Winckelmann's ästhetische Ansichten durchaus vom Gesichtspunkt der plastischen Schönheitsidee zu beurtheilen seien, beigebracht haben, dem Leser noch nicht die völlige Ueberzeugung von der Wahrheit jener Behauptung gewährt haben, so wird sicherlich durch dies negative Argument seiner Bewunderung von Mengs jeder Zweifel daran beseitigt werden müssen. Jene Grenze aber einmal festgestellt, ist Das, was Winckelmann innerhalb derselben über Kunst und Schönheit gedacht und gesagt, das Bedeutendste, was wir aus jener Zeit und noch lange nach ihm darüber besitzen.

Als Anhängsel an Winckelmann ist hier, noch ehe wir zu seinem grofsen Mitarbeiter auf dem Felde der Kunstkritik übergehen, sein von ihm so hoch gestellter Freund **Mengs** zu erwähnen, da derselbe ebenfalls Mancherlei über Kunst und Schönheit geschrieben hat. Dabei kann dann der Vollständigkeit halber auch des Genossen des Letzteren, **d'Azara**, gedacht werden, welcher einige Nachträge zu Mengs' Aufzeichnungen gemacht hat.

§ 28. II. Mengs und d'Azara.

225. **Mengs** sowie seinen Freund **d'Azara** führen wir eigentlich nur als Beispiele für die auffallende Thatsache an, wie wenig man damals noch im Stande war, das Tiefe und Echte in der Anschauungsweise Winckelmann's — natürlich mit Ausnahme seiner Ansichten über Malerei, die viel mehr Anklang fanden — zu begreifen und zu würdigen. Was den allgemeinen Standpunkt des Ersteren betrifft, so entspricht derselbe ziemlich genau der allgemeinen Charakteristik, welche wir in der Einleitung „Ueber die

Standpunkte des Empfindungsurtheils" [1]) und namentlich über den des schriftstellernden Künstlers gegeben haben und wo auch Mengs als Beispiel herangezogen ist. Wir können hier also darauf verweisen.

Anton Raphael Mengs — die Vornamen bestimmte der alte Ismael, sein Vater, nach denen Coreggios und des grofsen Urbinaten, weil er von ihm schon bei seiner Geburt zum Künstler und speciell zu einem solchen bestimmt war, der die Komposition Raphaels mit dem Kolorit Coreggios verbinden solle; und wenn der junge Mengs diese ihm octroyirte (und wie octroyirte!) Bestimmung vielleicht nicht ganz erreichte, so hat es wenigstens, dies mufs man dem alten Ismael lassen, an den seiner Ansicht nach nöthigen Prügeln nicht gefehlt — ist am 12. März 1728 zu Aussig in Böhmen geboren. Sein Vater war ein in der Technik ganz geschickter Emailmaler. Das erste Spielzeug des Knaben waren geometrische Figuren, mit fünf Jahren zeichnete er schon — Dank der energischen Erziehung — recht geschickt. Mit 12 Jahren hatte er das Technische, Perspektive, Anatomie u. s. f. weg und wurde von seinem Vater nach Rom gebracht, wo er die Antiken zeichnen mufste. Für August III kopirte er auch ein paar Gemälde nach Raphael in Miniatur. Nach dreijährigem Aufenthalt in Rom kehrten sie nach Dresden zurück, wo er sich durch seine Portraits bald Ansehen am Hofe erwarb und als Kabinetsmaler mit 600 Thlr. Gehalt angestellt wurde. Er ging abermals nach Rom, kehrte wieder (1749) nach Dresden zurück und malte hier das grofse Altarbild in der neuerbauten katholischen Kirche. Es trieb ihn aber nach Rom zurück, wo er sich nunmehr fest niederliefs. In dieser Zeit malte er seinen „Apoll mit den Musen". 1761 finden wir ihn in Madrid, wo er eine Reihe von Bildern malte. Nach Rom zurückgekehrt, traf er Winckelmann, mit dem er bald in ein vertrautes Verhältnifs trat und, wie nicht zu leugnen, auf dessen Ansichten von Malerei grofsen Einflufs ausübte; auch war er ein tüchtiger Kenner antiker Plastik, was er wohl seinerseits Winckelmann zu danken hatte [2]). Er starb 1779. Er hinterliefs eine Menge Abhandlungen, theils kunstgeschichtlichen theils kritischen theils auch kunstphilosophischen Inhalts. Uns interessiren natürlich hier nur die letzteren und auch nur in sehr beschränk-

---

[1]) S. § 3.

[2]) Eine genaue Charakteristik, wenn auch stark lobend, findet man in der Einleitung zu der Ausgabe seiner Werke, welche von Dr. G. Schilling besorgt ist und zu Bonn in zwei Oktavbänden erschien (Bonn 1843—1844). Vergl. auch die sehr ergötzliche Schilderung des Prügelsystems des alten Ismael in der Biographie Mengs' von Bianconi. (Werke II, p. 166 ff.)

tem Maaſse. Ueber Raphael, Tizian und Coreggio, die er als die Repräsentanten der Komposition, des Inkarnats und des Helldunkels betrachtete, mit dem Hinweis, daſs es die Aufgabe sei, diese drei Elemente zu vereinigen, hat er so eine Menge Sachen geschrieben, worin sich neben manchem Schiefen auch viel Verständiges findet. Wie aus diesem Princip der Verbindung der drei Meister hervorgeht, war er Eklektiker und als solcher ziemlich reflektirt und kalt, übrigens ein geschickter, nur nicht — wie der gute Winckelmann glaubte — ein groſser Maler. Was seine ästhetischen Schriften betrifft, so ist anzuführen *Ueber Schönheit und guten Geschmack in der Malerei* in drei Abschnitten, von denen für uns nur der erste in Betracht kommt. Er enthält fünf Kapitel: 1. „Begriff der Schönheit"; 2. „Ursachen der Schönheit sichtbarer Dinge", 3. „Wirkungen der Schönheit"; 4. „Vollkomme Schönheit könnte sich in der Natur finden, findet sich aber nie"; 5. „Die Kunst kann die Natur an Schönheit übertreffen". — Sehen wir nun zu, worin das Wesentliche seiner ästhetischen Ansichten beruht.

226. „Da die Vollkommenheit" — so beginnt Mengs — „nicht „im Menschen, sondern nur in der Gottheit allein zu finden ist, der „Mensch aber zunächst nur begreifen kann, was unmittelbar in die „Sinne fällt, so hat ihm der Allweise auch blos für den Begriff von „der Vollkommenheit, die auſser ihm ist, ein Anschauungsvermögen „verliehen", und dieses Anschauungsvermögen (erwartet man nun zu lesen) ist u. s. f..., aber nein: „und in dieser Vollkommenheit" — fährt er fort — „ist eben Das, was wir Schönheit nennen, zu „suchen". Allein, wenn ohnehin vom Begriff der Vollkommenheit ausgegangen, derselbe also von ihm vorausgesetzt wird, und in dieser Vollkommenheit eben die Schönheit „zu suchen" sei, wozu dann der lange Umweg durch Gott und alle Welt? — Nur einen solchen Satz braucht man zu lesen, um plötzlich aus der gesunden Atmosphäre substanzieller Anschauung, in die uns Winckelmann versetzt, zurückgeschleudert zu werden in die flache Salbaderei der Populärästhetik. Wenn Oeser ebenso geistreich mit Winckelmann konversirt hat, wie nach diesen Proben Mengs es gethan haben muſs, dann wird er von beiden nicht viel zu lernen gehabt haben[1]). Der

---

[1]) Justi freilich möchte Alles, was nicht rein antiquarisch bei Winckelmann ist, am liebsten entweder Oeser oder Mengs zuschreiben; so sagt er (I, S. 410): „Auch „das Evangelium des Schönen, die Lehre vom Ideal, das „Einfalt und Stille" sei, hörte er, wie Göthe, wahrscheinlich zuerst aus Oesers Munde." Auf die Vermuthung, daſs Oeser es vielmehr von Winckelmann gehört, kommt er gar nicht. Wenn aber irgend etwas echt sein ist, so ist es diese „Lehre vom Ideal". — Aehnlich äuſsert sich Guhrauer in dem von ihm bearbeiteten zweiten Theil von Danzel's „Lessing" (S. 21).

zweite Satz ist hinsichtlich der Logik noch merkwürdiger: „Insofern „wir nämlich weder vermöge unserer Einbildungskraft noch durch „das Gefühl unsrer Seele einen höheren Begriff von der Vollkom-„menheit des Sichtbaren erhalten", jetzt erwartet man etwa als Nachsatz: so können wir ihn (den Begriff) nur durch die Vernunft (oder Verstand u. s. f.) erhalten; es folgt aber: „so ist die Schön-„heit in allen erschaffenen Dingen enthalten". Mit solcher haarsträubenden Logik ist natürlich Alles fertig zu bringen; eilen wir daher zum Resultat. Er bezeichnet (S. 200) „die Schönheit als sicht-„bare Vollkommenheit", die Vollkommenheit aber ist Zweckmäfsigkeit der Gestaltung: „Schönheit findet sich demnach in allen Dingen, „sobald der ganze Körper seiner Bestimmung entspricht" (S. 202), also z. B. im Rhinozeros. Eigenthümlich ist, wie er die Schönheit der Form von der Schönheit der Farbe unterscheidet; nämlich nur nach der Gröfse der Formen. Er sagt (S. 201): „Aus den „kleinen Formen hat die Natur gröfsere gebildet, deren Schönheit „oder Häfslichkeit nicht mehr nach der Farbe, sondern gerade nach „den eigenthümlichen Formen zu beurtheilen ist." Was er damit eigentlich meint (denn so wörtlich genommen, wie es hier ausgedrückt ist, erscheint es als Unsinn), sagt er nicht. Es giebt nun eine Menge Abstufungen der Schönheit. Diese „stufenweisen Schön-„heiten hat die Natur geschaffen, damit unser Geist durch die „Abwechslung rege erhalten bleibe" (S. 205). Das ist ungefähr ein Grund von dem Kaliber dessen, wonach die Natur die Korkbäume geschaffen, damit der Mensch seine Champagnerflaschen verkorken kann. Die bisherigen Citate waren aus den ersten drei Kapiteln über die Schönheit; vom vierten brauchen wir eigentlich nur die Ueberschrift zu lesen: „Vollkomme Schönheit könnte sich in der Natur finden, findet sich aber nie", um zu wissen, dafs das Ganze albern sein mufs; doch wollen wir wenigstens noch einen Satz anführen: Vermöchte die menschliche Seele bei der Bildung „(Entwicklung) ungehindert zu wirken, so würde der Mensch voll-„kommen und somit auch schön sein. Darum dürfen wir (umge-„kehrt) aus der Schönheit auf die Kräfte der Seele schliefsen"! Phryne und Sokrates würden dafür passende Beispiele abgeben. — Dies mag genügen, um die Aesthetik des Hrn. Mengs zu charakterisiren. In der That ist dies aber auch das Ganze.

227. Zu dieser Abhandlung über die Schönheit schrieb sein Freund und Genosse ***José Nicolo d'Azara*** (geb. 1731 † 1804) specifischer Agent für geistliche Angelegenheiten in Rom und später

Gesandter, einen Kommentar[1]), der sich in vielen Punkten von den Mengs'schen Ansichten entfernt. In der Einleitung bemerkt d'Azara, daſs Mengs, „durch die Metaphysik seines Freundes Winckelmann bestimmt, in der Theorie die Meinung der Platoniker über den Ursprung „der Schönheit angenommen habe", und beweist damit, daſs er Plato ebenso wenig wie Winckelmann verstanden hat. Bescheiden bemerkt er übrigens, daſs, obschon seine Ansichten von denen Mengs' verschieden seien, doch „Alles, was man hier Gutes treffen wird, einzig und allein dem Mengs zuzuschreiben sei, das Schlechtere wolle „er gern auf seine eigene Rechnung nehmen". In Wahrheit aber ist es mit seinem Aesthetisiren etwas besser bestellt als mit dem Mengs'schen.

Er beginnt mit einer Art von Kritik der bis dahin aufgestellten Ansichten über die Schönheit, indem er der Meinung ist, es sei zwar „unendlich viel über die Schönheit geschrieben worden, „man wisse aber bis auf diesen Tag nicht, was sie ist. Plato „spreche viel von ihr, ohne einen klaren Begriff zu geben" (dies kann man zugeben), „des heiligen Augustin Schrift über die „Schönheit sei verloren gegangen", von der überlieferten Sentenz desselben, daſs *omnis pulcritudinis forma unitas est*, meint er ironisch, „was das sagen wolle, werden die Anfänger der Rechnen„kunst verstehen". Dann kommen (Aristoteles und Plotin, sowie die griechischen und römischen Grammatiker werden übergangen) sogleich Wolff und die Leibnitzianer, denen er den Satz unterschiebt: „schön sei alles, was uns gefalle, und häſslich, was uns miſsfalle", um ihn mit der Bemerkung auf die Seite zu schieben: „Wahrlich, man kann die Wirkung auf keine plumpere Weise „mit der Ursache verwechseln, als dies hier bei der Schönheit und „dem Wohlgefallen geschieht". — „Andere" — fährt er fort — „behaupten, die Schönheit bestehe in der Abwechslung, in der Ein„heit, in der Regelmäſsigkeit, in der Ordnung oder in der Proportion. „Das heiſst eine abstrakte Sache durch eine noch abstraktere er„läutern"... „Eins der schlechtesten Systeme" nennt er das von Hutcheson, der „sich ein inneres Gefühl dachte, durch welches „wir die Schönheit, gerade wie die Farben mit den Augen, entdecken „würden". Ebenso wenig sagen ihm die Erklärungen des Pater Andres, Diderot's u. A. zu, um schlieſslich als die „unstreitig „glücklichste Definition die des groſsen Cicero" (!) zu erklären,

---

[1]) Mengs sämmtliche hinterlassene Schriften, herausgegeben von Schelling Bd. II, S. 198 ff.

„welcher die Schönheit des Körpers in dem genauen (?) Verhält-„nifs der Glieder, verbunden mit einem angenehmen (!) Kolorit“ (*quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate*) gefunden habe, wobei zu bemerken, dafs er den Sinn des *quidam* überdies falsch aufgefafst hat, sofern *figura* ebensowenig durch „Verhältnifs“, wie *suavitas* durch „angenehm“ im Ciceronianischen Sinne übersetzt werden darf.

Durch diese letztere Ansicht wird nun die anfangs erregte Erwartung schon sehr herabgespannt; dennoch ist man begierig, was d'Azara nun selber als Princip der Schönheit aufstellt. Allein er, der so sehr zu tadeln wufste, kommt im Grunde auf das Getadelte zurück. „Die Gesundheit“ — sagt er —, „sofern sie als Ausdruck „der Vollkommenheit eines alle seiner Bestimmung entsprechenden „Verrichtungen vollführenden Körpers erscheine, sei ein abstrakter „Begriff, den sich die Seele von den Körpern gebildet hat, die sich „in diesem Zustande befinden“. Das ist nun eitel Wortklauberei. Wenn die Gesundheit einen Zustand des Körpers bedeutet, so ist sie eine objektive Eigenschaft, und der Name dafür, „Gesundheit“, ist deshalb noch kein abstrakter Begriff; die Folge aber, dafs deshalb die Schönheit „nach derselben Analogie“ (denn er scheut sich, sie mit der „Gesundheit“ ohne Weiteres zu identificiren) ebenfalls ein abstrakter Begriff sei und als solcher „aufserhalb unsers Verstandes „gar nicht existiren könne“, ist ein sehr wohlfeiler Trugschlufs. Er widerspricht sich auch sofort selbst, indem er erklärt: „Die Verbin-„dung des Vollkommnen mit dem Wohlgefälligen ist offenbar Das, „was die Gegenstände schön macht“. Denn da er, wie wir sehen werden, das „Vollkommne“ und „Wohlgefällige“, dessen Verbindung „offenbar“ die Schönheit der Dinge ausmache — was wieder sehr wohlfeil zu behaupten ist — als objektive Eigenschaften erklärt, so ist die „Schönheit“, als Verbindung solcher objektiven Eigenschaften, selber eine objektive Eigenschaft. „Vollkommen“ nämlich ist für den Menschen „Das, woran nach unsrer Ueberzeugung weder „etwas Mangelhaftes noch etwas Ueberflüssiges zu finden ist“ (was heifst aber „mangelhaft“ und „überflüssig“ anders als die Negationen des Vollkommnen?); „wohlgefällig aber ist Das, was auf unsere „Sinne nur einen gemäfsigten Eindruck hervorbringt“. In solchen seichten Tautologien, logischen Cirkeln und begrifflichen Unbestimmtheiten, mit denen man nicht einen Schritt fortkommt, bewegen sich nun alle seine principiellen Definitionen. Wenn er daher „als das „Gegentheil der Schönheit die Häfslichkeit erklärt, welche in der „Unvollkommenheit und dem Mifsfälligen besteht“, und hinzusetzt,

dafs man „von dem Einen wie dem Andern verhältnifsmäfsig auf „dieselbe Weise urtheile", so wäre die Definition des Mifsfälligen genau dieselbe wie das Wohlgefällige, nämlich dafs sie nur einen „gemäfsigten Eindruck" hervorbringt, weil er dort die positive Bestimmung ausläfst, dafs jener „gemäfsigte Eindruck" ein angenehmer sei; was freilich hinsichtlich des Wohlgefälligen ebenfalls nur eine Tautologie gewesen wäre.

Er spricht dann noch von dem Unterschied zwischen Schönheit und Wohlgefälligkeit: „Nicht Alles, was gefällt, ist seine „Natur nach auch schön, obgleich Das, was schön ist, meistens „gefällt", und äufsert sich über die Verschiedenheit der antiken und modernen Vorstellungen von Schönheit, über welche letzteren er der Ansicht ist, dafs „wir nur Das für schön erkennen, was der mensch-„lichen Natur und ihren Bedürfnissen am nächsten komme". So könnten „Züge ohne Ebenmaafs, Glieder ohne Verhältnifs, unedle „Haltung und ähnliche Unregelmäfsigkeiten bei uns mit Schönheit „bezeichnet werden, wenn dabei nur gutes Kolorit, lebhafte Augen „und eine sogenannte schöne Taille vorhanden sind" (!). Weiter redet er dann in ähnlicher seichter Weise „von dem Geschmack in der Malerei", von dem „Grunde des Vergnügens, den die Künste „bereiten", von den „wesentlichen Eigenschaften eines Malers bei der „Wahl der Schönheit", von den„ Dingen, die der Schönheit am mei-„sten widersprechen" u. A. m., womit wir den durch die obigen Proben gewifs befriedigten Leser besser verschonen, da aus dem Mitgetheilten sattsam hervorgeht, wie wenig diese Leute — und mit ihnen viele andere — auch nur eine Ahnung von dem wahren Inhalt und Werth der Gedanken Winckelmann's hatten. Diesem Mangel an Verständnifs des grofsen Mannes begegnen wir bis in die neuste Zeit hinein.

Wenn wir daher im Verfolg unsrer Darstellung darauf verzichten, diese und andre bornirte Standpunkte, welche durch die ästhetischen Errungenschaften eines Winckelmann und seiner grofsen Nachfolger, Lessing und Kant, überwunden sind, noch näher in's Auge zu fassen, so ergiebt sich dies aus der Natur und dem Plan gegenwärtigen Versuchs einer kritischen Geschichte der Aesthetik, wonach wohl die ungefähr auf dem gleichen Standpunkte stehende Aesthetik Baumgartens und die der Popularphilosophen, als eine ihrer Zeit nach berechtigte Stufe der Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins, zu betrachten waren, nicht aber auch die späteren anachronistischen Rückfälle zu einer schon abgethanen und hinter uns liegenden Stufe der Gesammtentwicklung zu berücksichtigen sind.

§. 38. III. Lessing.

1. Allgemeiner Standpunkt. Biographische Charakteristik.

228. Indem wir daher nunmehr zu Lessing übergehen, ist dessen Betrachtung unmittelbar an Winckelmann anzuknüpfen. In der vorläufigen Uebersicht über den Stufengang der deutschen Aesthetik dieser Periode[1]) ist bereits im Allgemeinen die Stellung Winckelmann's und Lessing's zusammen, in ihrem Verhältniſs einerseits zu Baumgarten andrerseits zu Kant, als der Standpunkt der objektiven Kritik und insofern als zweite Stufe in dem Fortgang dieser Periode des ästhetischen Reflektirens bezeichnet und zu zeigen versucht worden, wie diese objektive Kritik aus der Reaction gegen die abstrakte, weil unmittelbare Verstandesreflexion Baumgarten's — einer Reaction, welche durch die Forderung eines weiteren Fortgangs bedingt ist — nothwendig sich ergab. Die Populärästhetik, obschon im Grunde nur eine Verwässerung der abstrakten Schematik, durch welche Baumgarten die ästhetischen Grundbegriffe im System unterzubringen suchte, kann jedoch nach einer Seite hin als ein, wenn auch nur negativer Fortschritt betrachtet werden; insofern nämlich, als sie sich von den Fesseln dieser Schematik befreite. Freilich war diese Befreiung eine ziemlich unfruchtbare, da man es unterlieſs, sich um so tiefer in den Inhalt selbst zu versenken. Dennoch darf man nicht verkennen, daſs die Populärästhetik immerhin dadurch der in höherem Sinne freien, weil eben mit tieferem Inhalt sich erfüllenden objektiven Kritik den Weg bahnte, ja sogar in der äuſseren Form des Anschauens und Darstellens nicht selten eine gewisse Verwandtschaft mit ihr zeigt, die man dann weiter auch in der allgemeinen humanistischen Tendenz beider, sonst so sehr verschiedenen Richtungen erkennen mag. Nur hieraus ist es erklärlich, wie z. B. Lessing und Mendelssohn in vollem Ernst zu einem geistigen Austausch, ja selbst zu einer Sympathie mit einander gelangen konnten. Sie standen eben beide, trotz Allem, auf demselben Boden des humanistischen Empfindens, nur daſs dieser Humanismus bei Lessing einen männlich-kräftigen, energischen Charakter hatte, während er bei Mendelssohn sich theilweise bis zu einer weichlichen Schönseligkeit abschwächte.

Fassen wir nun das Wesen dieser objektiven Kritik näher in's Auge, um es nach seinen bestimmenden Momenten zu betrachten, so ist — wie ebenfalls schon flüchtig in der Einleitung

---

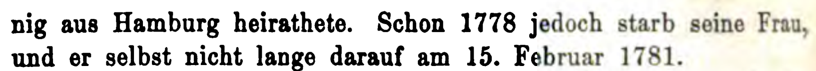
[1]) Siehe No. 188 und 189. (S. 342 ff.)

angedeutet wurde — zunächst das Eine hervorzuheben, daſs, sofern die Basis des Anschauens und Reflektirens nunmehr total verändert, nämlich durchaus substanziell geworden ist, jene Reaction gegen die voraufgehende Stufe auf keine Weise die Form einer bestimmten Opposition annimmt, sondern, wenn auch sich in Opposition wissend, doch in äuſserlicher Indifferenz dagegen verharrt und, mit Ausnahme einiger gelegentlicher Bemerkungen dagegen, sie geradezu ignorirt. Sodann ist als zweites Moment hervorzuheben, daſs — wie bei Aristoteles, der in der antiken Aesthetik die analoge Stufe repräsentirt, das intuitive Denken — so hier das reflektirende Denken nicht in unvermittelter Weise, wie bei Baumgarten, auftritt, sondern durchaus an den gegebenen Stoff, an den substanziellen Inhalt der Kunstgeschichte anknüpft. Aus der innigen Hingabe an diesen Inhalt allein, d. h. durch die Vermittlung desselben, erhebt es sich zum Bewuſstsein des sich darin offenbarenden Gedankens.

Dies ist das Gemeinsame der Winckelmann-Lessing'schen Kritik. Es war hieran noch einmal kurz zu erinnern, weil nur durch die scharfe Abgrenzung dieser gemeinschaftlichen Basis nach Auſsen hin die nähere Differenzirung der specifischen Standpunkte der beiden groſsen Kritiker in voller Bestimmtheit aufgezeigt werden kann. Denn es handelt sich für uns nunmehr um den Unterschied Beider, oder, wenn man will, um den Fortgang von Winckelmann zu Lessing. Und hier kann denn sogleich — ohne daſs dadurch der Bedeutung Lessings zu nahe getreten werden soll — gesagt werden, daſs er durchaus auf den Schultern Winckelmann's steht, mit andern Worten, daſs Lessing ohne Winckelmann nicht Lessing, wenigstens nicht der Aesthetiker Lessing gewesen wäre. Lessing hatte — dies darf nicht unberücksichtigt bleiben — den groſsen Vortheil gegen Winckelmann, daſs er nicht wie dieser den gewaltigen Stoff der antiken Kunstwelt — wir sagen absichtlich nicht Kunstgeschichte sondern Kunstwelt, weil es dabei weniger auf das historische Material als auf die daraus gewonnene Anschauung des antiken Kunstgeistes ankommt — erst noch zu erarbeiten hatte, da derselbe ihm von seinem groſsen Vorgänger fast vollständig erarbeitet dargeboten wurde. Es muſste ihm daher von vornherein leichter werden als jenem, stets in diesen Anschauungsstoff versenkt bleibenden Forscher, sich des überwältigenden Einflusses des Stoffes soweit zu erwehren, daſs dadurch nicht die Freiheit, Klarheit und Unbefangenheit seines Denkens behindert wurde; leichter, sich das Material zu objektiviren; leichter, es mit vorurtheilsfreierem Auge zu betrachten und sich darüber so weit zu erheben, um auch

selbst für die weitere Umschau des kritischen Blicks einen freieren Standpunkt und dadurch einen umfassenderen Horizont zu gewinnen. Selbstverständlich war, um dessen überhaupt fähig zu sein, eben ein Geist von seiner Schärfe und Energie erforderlich; dafs er aber diese Eigenschaften für die Aesthetik in so umfassender Weise zu verwerthen vermochte, ja zu verwerthen veranlafst wurde, dies hat denn Lessing doch — nächst Aristoteles — wesentlich der Anregung Winckelmann's zu danken.

229. Lessing's Leben gehört nicht, wie das Winckelmann's, ausschliefslich der Geschichte der Kunstforschung, sondern der allgemeinen Literatur- und geistigen Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts an. Wir haben hier indefs nur, aufser einigen äufserlichen Daten über sein Leben, von seiner Thätigkeit in Beziehung auf die Kunstkritik und Aesthetik zu berichten. — ***Gotthold Ephraim Lessing*** ist der Sohn eines Predigers zu Camens in der Lausitz, daselbst am 22. Januar 1729 geboren; besuchte von 1741 die Fürstenschule zu Meifsen, von wo er 1746, also in seinem 18. Jahre, zur leipziger Universität ging, wo er neben seinem klassischen Studium sich besonders auch mit dem Theater befafste. Im Jahre 1748 folgte er seinem Freunde Mylius nach Berlin und gab daselbst eine Zeitschrift *Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* heraus. 1751 finden wir ihn in Wittenberg, wo er sich mit spanischer Literatur beschäftigte; jedoch kehrte er schon 1753 nach Berlin zurück, wo er die „gelehrten Artikel“ für die Vossische Zeitung schrieb und viel mit Nicolai, Mendelssohn, Ramler u. A. verkehrte. Als Begleiter eines jungen Kaufmanns trat er eine Reise in's Ausland an, kam aber wegen Ausbruch des siebenjährigen Krieges nur bis Amsterdam und kehrte dann nach Leipzig zurück. Im Jahre 1758 siedelte er wieder nach Berlin über und gab mit Nicolai die *Literaturbriefe* heraus; 1760 begleitete er den General Tauenzien nach Breslau in der Eigenschaft eines Gouvernementssekretärs und blieb daselbst fünf Jahre, worauf er zunächst wieder nach Berlin, sodann nach Hamburg sich begab, um an der Gründung der Nationalbühne daselbst thätigen Antheil zu nehmen. Enttäuscht über manche Pläne, war er im Begriff, Deutschland ganz zu verlassen, um sich nach Italien zu begeben, als er die ihm angebotene Ernennung zum Bibliothekar der berühmten wolffenbüttler Bibliothek annahm. Später jedoch wurde ihm durch den Prinzen Leopold von Braunschweig die Gelegenheit geboten, Italien zu besuchen; und so kam er 1775 nach dem gelobten Lande der Kunst, kehrte aber doch bald wieder nach Wolffenbüttel zurück, wo er die Wittwe seines Freundes Kö-



nig aus Hamburg heirathete. Schon 1778 jedoch starb seine Frau, und er selbst nicht lange darauf am 15. Februar 1781.

230. Wie bei Winckelmann ist auch bei Lessing für das nähere Verständnifs seines Aesthetisirens, und zwar sowohl dem Inhalt wie der Form nach, eine kurze Charakteristik seines inneren Wesens nicht zu umgehen. Glücklicherweise bietet dieselbe keinerlei psychologische Schwierigkeiten dar, welche, wie bei Winckelmann zum Theil in der Zeit wurzelnd, für unsere heutige Anschauung problematisch erschienen. Lessing's Wesen ist so einfach, die ganze Weise seines Empfindens und Denkens liegt in so völliger Durchsichtigkeit, in so alpenluftartiger Klarheit und Bestimmtheit vor uns, und diese Klarheit fliefst so ganz aus einer und derselben tiefen zwar, aber keineswegs dunkeln Quelle, dafs für umschweifige Erklärungen von Besonderheiten oder gar Sonderbarkeiten gar kein Anlafs gegeben ist. — Man hat sich mit Lessing viel Mühe gegeben, und gewifs verdient er sie auch in hohem Maafse, denn er kann — wie als die reifste Frucht der Verstandeskultur des 18. Jahrhunderts — so zugleich als der edelste Kern (und die Frucht enthält ja immer den Saamen zu neuer Entwicklung), ja schon als die erste Blüthe jener neuen Entwicklungsphase betrachtet werden, welche das goldne Zeitalter unsrer Nationalliteratur umfafst. Allein die Mühe, welche man sich mit Lessing gegeben, hat, in dem Streben, recht Vieles und Mannigfaltiges in ihm zu entdecken, sich oft auf Abwege verirrt; man hat in Lessing hineingeklügelt und herauskommentirt, was gar nicht — und zum Glück, kann man sagen — in ihm liegt, nicht in ihm liegen kann. — Lessing gehört zu den im Alterthum häufiger, in der modernen Zeit sehr selten auftretenden homogenen, in sich gediegenen Naturen, die wie aus einem Gufs dastehen und deren Wesen in einem einzigen, einfachen Prinzip wurzelt. Wenn man die seit der Reformation fortwährend zunehmende Tendenz verständiger Reflexion als das wesentliche und die gesammte geistige Thätigkeit bestimmende Element in der Denkweise des 18. Jahrhunderts betrachten darf, so kann man von Lessing sagen, dafs in ihm diese Richtung zur höchsten Reinheit und Freiheit sich erhob und verkörperte. Er ist wesentlich Verstandesmensch, aber nicht im Sinne des sogenannten „gesunden Menschenverstandes" allein, welcher wesentlich die Bornirtheit der verständigen Reflexion repräsentirt und also eine untergeordnete Form und Stufe der Verständigkeit ist, sondern in dem höhern Sinne, dafs der Verstand in ihm zu vollster Klarheit und Schärfe sich entwickelt, zu einer Schärfe, deren Feinheit nach gewissen Seiten hin nahe an

die Sicherheit des intuitiven Denkens hinanreicht. Diese aufserordentliche Höhe der Verstandesbildung unterscheidet sich in den Resultaten ihres Schaffens zuweilen nur unmerklich von der schöpferischen Thätigkeit, sei es des künstlerischen Genius sei es des spekulativen Denkers, oder um uns populär auszudrücken: ein Werk Lessing's — gehöre dies nun dem poetischen oder dem kritischen Gebiet an — steht vor uns, ebenso wie er selbst wie aus einem Gufs, so aus einem Ergufs: einfach, klar, organisch in sich vollendet, kurz als ein Meisterstück, dem man die Schwierigkeit des Machens nicht ansieht. Aber, es ist doch ein Unterschied da, und dieser liegt eben darin, dafs dieses Werk trotz seiner scheinbaren Einfachheit entweder das Produkt vielfachen Ueberlegens, unendlichen, bis in's kleinste Detail sich erstreckenden Kritisirens, d. h., mit einem Wort, ein Produkt der verständigen Reflexion oder aber eines allerdings freien Sich-Ergehens des kritischen Gedankens ist, dann aber auch in aphoristischer, unsystematischer, dem substanziellen Denken nicht adäquater Form auftritt.

Es ist nun lediglich die Konsequenz dieses Standpunktes, dafs auf solcher Höhe der Verstandesbildung, wo das Urtheil, als Produkt der eminent kritischen Thätigkeit seines Geistes, die gröfstmögliche Klarheit und Reinheit erreicht, Alles, was an Vorurtheil anklingt, als unwahr und bornirt abgestreift wird: und so gewinnt seine Reflexion zugleich eine Freiheit und mit dieser Freiheit, nach der subjektiven Seite hin, eine Kraft und Lauterkeit der Ueberzeugung, welche ihn zum echten Vorkämpfer des Humanismus, zum wahrhaften Ritter des Geistes in dem erbitterten Kampfe gegen Bornirtheit, abstrakte Autorität und Heuchelei jeder Art stempelt. Zweitens aber ist es als eine weitere Konsequenz dieser Vorurtheilsfreiheit zu betrachten, wenn er über sich selbst völlig klar ist, sich keinerlei Illusionen über die Quelle sowohl wie über die Qualität und den Umfang seiner geistigen Thätigkeit hingiebt; und dieser Punkt, über den er sich mit derselben Rücksichtslosigkeit ausgesprochen, die überhaupt seine Art und Weise ist, wo es sich um Feststellung objektiver Wahrheiten handelt, ist es, welcher seinem Aussprechen, auch nach der ethischen Seite hin, das Gepräge jener krystallhellen Durchsichtigkeit aufdrückt, die hier als specifische Ehrlichkeit und Ehrenhaftigkeit zur Erscheinung kommt.

Wenn nun jener Behauptung, dafs das Wesen des Lessing'schen Geistes in der zur höchsten Klarheit gediehenen Verstandesreflexion beruht, die Thatsache entgegenzustehen scheint, dafs er neben Göthe und Schiller als einer unsrer gröfsten Dichter genannt wird, so

kann, statt dies zu bestreiten oder zu erklären, einfach an ihn selber deshalb apellirt werden. „Man erweist mir“ — äufsert er sich im Schlufswort der „Hamburgischen Dramaturgie“ — „zwar manch„mal die Ehre, mich für einen Dichter zu erkennen. Aber nur, „weil man mich verkennt.. Nicht jeder, der den Pinsel in die „Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten „von meinen dramatischen Versuchen sind in Jahren hingeschrieben, „in welchen man Lust und Leichtigkeit für Genie hält. Was „in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewufst, „dafs ich es einzig und allein der Kritik zu danken habe. „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigne „Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschiefst: ich „mufs Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraus„pressen.... Ich bin daher immer beschämt oder verdriefslich „geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. „Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von „ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt“. — Es ist wunderbar, wie haarscharf hier Lessing über den Gegensatz zwischen Genie und Kritik und seine Stellung zu beiden urtheilt; denn Dies ist eben bei ihm charakteristisch, dafs seine „Kritik“ zu einer so hohen Ausbildung gelangte, dafs sie fast das Genie ersetzte, so dafs man es dem Produkt schliefslich nicht mehr ansah, ob es aus der einen oder der andern Thätigkeit des Geistes hervorgegangen war. Er fährt fort: „Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift „auf die Krücke unmöglich erbauen kann. Doch freilich, wie die „Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern „zu bewegen, aber ihn nicht geschickt zum Laufen machen kann: „so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu Stande „bringe, welches besser ist, als es Einer von meinen Talenten ohne „Kritik machen würde: so kostet es mir so viel Zeit, ich mufs von „andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so „ununterbrochen sein, ich mufs meine ganze Belesenheit so gegen„wärtig haben, ich mufs bei jedem Schritt alle Bemerkungen, die „ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durch„laufen können, dafs zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuig„keiten unterhalten soll, Niemand in der Welt ungeschickter sein „kann, als ich... Ich glaube die dramatische Dichtkunst studirt zu „haben, und was mich versichert, dafs ich das Wesen derselben „nicht verkenne, ist dieses, dafs ich es vollkommen so erkenne, wie „es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen „Bühne abstrahirt hat. Und ebendeshalb wage ich hier eine Aeufse-

„rung zu thun, man mag sie nehmen, wie man will: man nenne „mir das Stück des grofsen Corneille, welches ich nicht besser „machen wollte. Was gilt die Wette? — Doch nein, ich wollte „nicht gern, dafs man diese Aeufserung für Prahlerei nähme. Man „merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverläfsig „besser machen — und doch noch lange kein Corneille sein — „und doch noch lange kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde „es zuverläfsig besser machen — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun „kann, der so fest an den Aristoteles glaubt wie ich".

Diese Selbstkritik Lessing's überhebt uns nach dieser Seite hin jeder weiteren Erklärung; allein weit entfernt, dafs durch den Mangel jenes eigenthümlichen Hauchs intuitiver Unmittelbarkeit, der wie funkelnder Schmetterlingsflügelstaub auf den Werken des gebornen Dichters liegt und ihnen jenen wunderbaren Zauber verleiht, welcher ebenso unverkennbar wie unbegreiflich ist, Lessing's poetische Erzeugnisse an Bedeutung verlieren: nein, die Bewunderung für die Elasticität und Feinheit seines Verstandes, der aus eigner Kraft sich bis zu einer Höhe zu erheben vermochte, dafs er in den Resultaten seines Wirkens vom schöpferischen Genie kaum mehr zu unterscheiden ist, mufs deshalb nur um so gröfser und unbedingter sein.

Ganz ähnlich nun, wie sich Lessing zur Poesie verhält, verhält er sich auch zur Philosophie; nur dafs er hierüber nicht ein so scharfes Bewufstsein haben konnte, weil man bis dahin unter „Philosophie" eben nichts Anders verstand als das reflektirende Verhalten des Denkens zum Objekt, mit einem Worte die Reflexion. Allein es giebt, ebenso wie es über die aus der Kritik stammende Poesie hinaus eine unmittelbar schöpferische dichterische Kraft giebt, so auch über die Philosophie des reflektirenden Verstandes hinaus eine unmittelbar schöpferische Kraft des Denkens, eine Intuitivität der denkenden Vernunft, welche, auch in der wesentlich enthusiastischen Form ihrer Thätigkeit, grofse Verwandtschaft mit der dichterischen Schöpfungskraft hat. „Im Genius" — sagt daher Jean Paul[1]) sehr richtig, „stehen alle Kräfte auf einmal in Blüthe", und setzt in einer Anmerkung hinzu: „Dies gilt vom philosophischen „ebenfalls, den ich vom poetischen nicht specifisch unterscheiden „kann. Die erfindenden Philosophen waren alle dichterisch, d. h. „die ächt-systematischen." — Lessing nun besafs solche Intuitivität

---

[1]) „Vorschule der Aesthetik" §. 10.

weder als Dichter noch als Philosoph, auch Kant nicht, obschon dieser sich durch die Kraft seiner Kritik eben so nahe zur Höhe des spekulativen Denkens erhob, wie Lessing durch die Kraft der seinigen zu der Höhe des poetischen Schaffens. — Will man dieses Kulminiren der freien Reflexion als „kritisches Genie“ bezeichnen, so ist dagegen nichts zu sagen, aber die Art der Thätigkeit ist beim Genie eine andere als bei der Reflexion. Wodurch unterscheidet sich Schiller von Göthe anders als durch solche reflexive Genialität gegen die intuitive?

Weshalb Lessing trotz der Klarheit und Freiheit seines Reflektirens doch nicht in die volle Tiefe des Wesens der Schönheit eindringen konnte, ist hieraus erklärt; inwiefern er aber in der That es nicht vermocht hat, und wo die Grenze liegt, bis zu welcher er vorzudringen im Stande war, wird die Betrachtung seiner ästhetischen Erörterungen aufzuzeigen haben. Ehe wir indeſs zu dieser übergehen, ist noch ein Wort über die besondere Stellung seiner Kritik, nach Inhalt und Form, zu der seines groſsen Vorgängers Winckelmann zu sagen, welcher gleichsam wie ein neuer „Johannes in der Wüste“ ihm den Weg gebahnt hat zur Befreiung der Reflexion von den Fesseln der Schematik und vorurtheilsvollen Bornirtheit seines Jahrhunderts.

2. Stellung Lessings zu Winckelmann.

231. In ihrer ästhetischen Ueberzeugung auf demselben Boden stehend, nämlich auf dem der antiken Kunstanschauung, deren wesentlichstes Princip die „plastische Gestaltung nach Maaſsgabe der Idee“, also die objektive Schönheitsform der menschlichen Gestalt ist, haben Winckelmann und Lessing einmal das negativ Gemeinsame, daſs sie für das lyrische Element in der Kunst überhaupt wenig Interesse zeigen, ja daſs ihr Sinn eigentlich dafür verschlossen ist. Dieses lyrische Element als Form subjektiver Schönheitsempfindung kann in der Architektur noch gar nicht, in der Plastik nur in allerdiskretester Weise zur Wirkung gelangen und tritt zuerst in der als specifischer Kunstanschauungssphäre wesentlich nachantiken Malerei, und auch hier als besondere Gattung (nämlich als Landschaftsmalerei) erst spät auf. In der Musik, welche in der begrifflichen Genesis der Künste zunächst der Malerei kommt, bildet es dagegen die Grundtendenz der ganzen Anschauungsweise und scheidet sich endlich in der Poesie zu einer im eminenten Sinne specifischen Gattung aus, die nun auch den von der Musik (Lyra) entlehnten Namen „Lyrik“ in solchem bestimmten Sinne für

die rein subjektive Schönheitsempfindung in Anwendung bringt. In der Poesie treten so „Lyrik“, „Epik“ und „Dramatik“ den entsprechenden Gattungen der Malerei, nämlich der Landschaft, dem Genre und der Historienmalerei, völlig koordinirt gegenüber. Da die Frage über diesen Parallelismus später im System selbst näher zu betrachten ist, so soll hier nur darauf hingedeutet werden, daſs, wenn Winckelmann und Lessing an die Landschaft und das Genre gewissermaſsen gar nicht glaubten, d. h. sie nur als untergeordnete, der Kunst streng genommen unwürdige Darstellungsgebiete betrachteten, die Historienmalerei dagegen rein vom kompositionellen Gesichtspunkt, d. h. von dem der objektiven Schönheitsform auffaſsten, dies lediglich daraus zu erklären ist, daſs sie überhaupt das Malerische als eine dem Plastischen gegenüberstehende specifische Form des künstlerischen Anschauens nicht erkannten und anerkannten. Daher die für die Farbe als künstlerisches Wirkungsmittel nicht schmeichelhaften Bemerkungen Beider und ihre einseitigen Ansichten von der Aufgabe der Malerei, daher besonders Lessing's Antipathie gegen das Kolorit und seine stete Betrachtung der Malerei vom bloſsen Gesichtspunkt der Komposition, daher endlich auch Beider Verachtung der Landschaftsmalerei und des Genres. *

Auf dieser gemeinschaftlichen Basis gehen sie nun aber doch in eine Differenz auseinander, indem Winckelmann, allzu unbedingt in den Stoff versenkt, sein Interesse fast ausschlieſslich der Plastik widmete, während Lessing, zu einer gröſseren Freiheit vom Stoff gelangend und namentlich durch das Studium des Aristoteles geläutert, sowie durch eigne Neigung zur Poesie hinzugezogen, seine Aufmerksamkeit hauptsächlich dem Drama zuwandte, das übrigens in der Antike hinsichtlich des Inhalts mit der Plastik vollständig in demselben Boden wurzelte. — So liegt bei Winckelmann der Schwerpunkt in der Beschäftigung mit der Plastik, bei Lessing in der mit dem Drama, und für Beide gab die Malerei, und zwar natürlich die Historienmalerei, freilich auch hier wieder nur die formale Seite derselben, das Vergleichungsmoment ab.[1]) Auf diese Weise erklärte sich das strenggenommene auffallende Faktum, daſs das ästhetische Hauptwerk Lessing's, der „Laokoon“, seinen Haupttitel einem plastischen Werke verdankt, während es dem Specialtitel nach eine Vergleichung zwischen zwei davon ganz

---

[1]) Guhrauer in seiner Bearbeitung des II. Bandes von Danzel's *Lessing* (S. 21) erkennt diesen bedeutungsvollen Unterschied nicht und stimmt ohnehin hinsichtlich Winckelmann's in den konventionellen Ton über den vorgeblichen Einfluſs Oesers u. s. f. ein.

verschiedenen Künsten, nämlich der Malerei und Poesie, anstellt. In der That aber ist diese Differenz nur eine scheinbare, da der fundamentale Gesichtspunkt für die Betrachtung dieser wie aller andern Kunstgebiete bei Lessing ebenfalls durchaus derselbe, nämlich der der idealen Gestaltung als objektiver Schönheitsform, ist. — Hierin liegt nun — aber auch schon bei Winckelmann — einerseits der grofse Fortschritt gegen das frühere abstrakte Reflektiren über allgemeine Kategorien, andrerseits aber auch ihre Grenze, nämlich die Nichtberücksichtigung der subjektiven Schönheitsform oder des lyrischen Elements der Kunstanschauung, sowie der Subjektivität des Anschauens als Grund der Schönheitsempfindung überhaupt. Diese negative Seite ihres Standpunkts ist es denn auch, wie wir sehen werden, welche ein Fortgehen zu einer höheren Entwicklung der Schönheitsidee fordert; eine Forderung, die später durch Kant erfüllt wird.

Zweitens aber was Lessing im Besondern betrifft, so enthält seine Aesthetik gegen die Winckelmanns den doppelten Fortschritt, dafs sie, obschon auf derselben Grundlage ruhend, doch einmal, hinsichtlich der formalen Behandlung, eine schärfere Begrenzung der Begriffe, eine aufserordentliche Klarheit in der Gruppirung der Gebiete überhaupt erreicht, sodann, hinsichtlich des Inhalts, dafs sie eben das Form-Princip von der steten Beschränkung auf die Plastik, als dieser besondern Kunstgattung, befreit und es als ein allgemeines auch auf die anderweitigen Gebiete, zunächst auf das Drama, zur Anwendung bringt. — Nach dieser nothwendigen Fesstellung des Verhältnisses zwischen den ästhetischen Standpunkten von Lessing und Winckelmann können wir nun auf eine nähere Betrachtung der kunstphilosophischen Ansichten des Ersteren näher eingehen, wobei die zweifache Bemerkung nicht überflüssig erscheint, einmal dafs wir es hier nur mit seinen in Form von bestimmten Kunstgesetzen ausgesprochenen Ueberzeugungen über das Wesen der Kunst, ihre Aufgabe und ihre Gliederung zu thun haben können; sodann, dafs, gerade wie bei Winckelmann und aus denselben Gründen wie dort, nicht von den allgemeinen Vorstellungen über Schönheit auszugehen ist, sondern vielmehr von den positiven Betrachtungen über die Künste, woran sich nur gleichsam gelegentliche Ansichten über allgemeine Begriffe, z. B. über das *Schöne*, die *Anmuth*, das *Erhabene* u. s. f. anknüpfen.

Die hiehergehörigen Hauptschriften Lessings, in denen er seine ästhetischen Ueberzeugungen niedergelegt, sind der „Laokoon" und die „Hamburgische Dramaturgie", sodann einzelne Abhandlungen,

z. B. „Wie die Alten den Tod gebildet", „Ueber die Fabel und das Epigramm" und mehre Einzelbemerkungen in den „Kollektanen".

3. Zur Geschichte der Frage über die Grenzen der Malerei und Poesie.

232. Um zunächst einen Rückblick auf die geschichtliche Motivirung von Lessing's Ansichten über Malerei und Dichtkunst zu werfen, so ist zu bemerken, dafs die Frage nach dem Verhältnifs der Malerei zur Poesie schon damals keineswegs neu, im Gegentheil eine vielfach behandelte war. Bald wollte man die Poesie auf die Malerei, bald diese auf jene zurückführen, einmal hiefs es, „die Malerei sei eine stumme Dichtkunst", dann wieder, „die Poesie sei eine redende Malerei". Die erste Ansicht wird z. B. von dem Italiener Lodov. Dolce vertreten, welcher in seinem Buche *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino* (Firenzi 1735) unter Hinweisung auf Ariost das Lob der Dichtkunst darauf begründet, dafs sie gut zu *malen* verstehe. Ja, Dolce erinnert sogar an den Laokoon als ein Vorbild für die bekannte Stelle im Virgil. Aehnliche Ansichten stellten die Engländer auf, z. B. Spence, Addison, Hurd, Webb. Dem entgegengesetzt weist der Graf Caylus in seinem Werke *Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssee d'Homère, et de l'Enéide de Virgile* die Maler wieder an die Dichter, indem er es geradezu als die Aufgabe der Malerei hinstellt, Dichterstellen zu illustriren. Alle diese Schriftsteller hat Lessing gekannt und erwähnt die meisten, zum Theil ausführlich, im Laokoon, indem er ihre Einseitigkeit aufdeckt. Allein es gab auch Stimmen, welche von den „Grenzen" der Malerei und Dichtkunst sprachen, z. B. der Abbe Dubos[1]), welcher in seinen *Réflexions* darauf aufmerksam macht, dafs „die Poesie gegen die Malerei bei der Schilderung des „Erhabenen dadurch im Vortheil sei, dafs diese nur einen Moment „der Handlung darstellen könne[2])". Auch Hagedorn spricht sich ganz im Lessing'schen Sinne (aber vor ihm) in seinen *Betrachtungen über die Malerei* hinsichtlich jener Frage aus. Auf diese „Betrachtungen" Bezug nehmend macht Weifse in einem Briefe an Klotz vom 5. April 1766 (also ebenfalls vor dem Erscheinen des *Laokoon*) Jacobi einen Vorwurf darüber, dafs er das Gemälde des Guercino, die *Dido* darstellend, deshalb tadele, weil er die Stelle des Virgil

[1]) Vergl. oben No. 168. — [2]) Dafs Lessing Dubos sehr wohl gekannt habe, obgleich er ihn nirgends erwähnt, geht aus einem Briefe Schaffners an Herder vom 6. August 1766 hervor, worin es heifst: „Nur tadle ich an Lessing, dafs er nicht den „du Bos und Webb allegirt, da er doch beide sehr stark genützt und ihnen die „feinsten Bemerkungen abgelehnt hat". — Vergl. Danzel *Lessing* Thl. II. S. 17. (bearbeitet von Guhrauer).

nicht besser benutzt habe, und fährt dann fort: „Ich glaube, daſs „der Maler vollkommen Recht hat. Es giebt gewisse Grenzen in „der Malerei und Poesie, soviel sie sonst Aehnlichkeit mit ein„ander haben, wo sie von einander abgehen und die man „nicht überschreiten darf", wobei er auf Winckelmann verweist. — Dies dürfte genügen, um zu zeigen, daſs der Gedanke selbst — nämlich die Abgrenzung zwischen Malerei und Poesie — keineswegs von Lessing zuerst gefaſst ist, wenn er auch allerdings von ihm zuerst in scharfer Weise nach allen Seiten hin beleuchtet wurde.

Da übrigens jene Ansicht von dem malerischen Charakter der Poesie sich auch in der Weise des damaligen Poetisirens selbst aussprach, wie z. B. in Kleist's „Frühling", so war Dem gegenüber Lessing, wenn er das „malende Gedicht als ein Gastgebot aus lauter „Brühen" erklärte und dem eben erwähnten Gedicht allen Plan absprach, nicht nur in seinem Recht, sondern übte auch, trotz Herder's Besorgniſs, der aus solchem Princip ein „wahres Blutbad unter „den Dichtern" befürchtete, einen höchst wohlthätigen und nachhaltigen Einfluſs auf die Reinigung der Poesie aus. Auch Göthe erkannte dies für sich in vollstem Maaſse an. — Allein für uns kommt doch zunächst der specifische Standpunkt in Betracht, den Lessing in ästhetischer Beziehung zu der Frage einnimmt; und hier ist denn allerdings darauf aufmerksam zu machen, daſs es ihm hauptsächlich, im Gegensatz zu der behaupteten Aehnlichkeit der beiden Gebiete, auf ihre Verschiedenheit oder, wie er sagt, auf ihre „Grenzen" ankommt: „Die Aehnlichkeit von Poesie und Malerei" — sagt er — „ist oft genug berührt und ausgeführt worden, „aber nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen üblen Einflüssen „auf die eine oder andere hätte vorbeugen können". Er wolle daher „die Medaille einmal umkehren und die Verschiedenheit erwägen, „um zu sehen, ob daraus sich nicht Gesetze ergeben, die jeder „eigenthümlich sind und sie einen ganz andern Weg zu betreten „nöthigen, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel „einer Schwester behaupten und nicht in eine nachäffende Buhlerin „ausarten soll". — Der richtige Weg wäre aber vielmehr der gewesen, von Innen heraus jedes Gebiet seinem wahren Wesen nach zu begreifen, woraus sich dann sowohl die Aehnlichkeiten wie die Verschiedenheiten ganz von selbst ergeben haben würden. Sofern also Lessing ausschlieſslich den Standpunkt der „Verschiedenheit" zum Ausgangspunkt einnimmt, stellt er sich nur auf die andere Seite der Frage und verfällt dadurch hinsichtlich der anderweitigen

Gliederung der Künste, z. B. hinsichtlich der Grenzen der Plastik und Malerei, in denselben Fehler, den er Andern in Bezug auf bildende Kunst und Poesie verwirft. Hieraus ergiebt sich auch für uns die Nothwendigkeit, an seiner Betrachtung selbst zwei Seiten zu unterscheiden: eine positive von großer Bedeutung und gewaltiger Tragweite auf die Entwicklung der deutschen Poesie, welche allein Vortheil davon hat, und eine negative von großer Beschränktheit und völligem Mißverständniß des wahren Wesens der Malerei.

Obschon nun die Möglichkeit dieses auffallenden Widerspruchs sich aus dem eben Gesagten ergiebt, so muß über seinen tieferen Grund noch ein Wort gesagt werden. Dieser Grund liegt einerseits in dem schon erwähnten Festhalten Lessings am antiken Standpunkt, der wesentlich (auch in der Malerei) ein plastischer ist, weshalb er fortwährend die Gesetze der Malerei mit denen der Plastik identificirt, oder vielmehr jene von diesen abhängig macht; sodann darin, daß er, eben weil er vorzugsweise kritisch verfuhr, einen schärferen Blick für die Trennung der Gebiete, d. h. für ihre gegenseitige „Abgrenzung" hatte, als für den substanziellen Inhalt jedes Gebiets für sich. Das spekulative Denken, welches vom Begriff ausgeht, kommt zwar auf umgekehrtem Wege ebenfalls zu solcher Abgrenzung, aber diese ist hier innerliche Determination des begrifflichen Inhalts selbst und somit nur eine Folge der konkreten Entwicklung des Wesens, während bei Lessing die Determination als nächster Zweck, die Erkenntniß des Inhalts dagegen erst als Folge erscheint. Daß hiernach diese Erkenntniß nur soweit reichen kann, als jener Zweck der Begrenzung erreicht wird, und daß sie demzufolge nothwendig lükenhaft bleiben muß, erklärt sich hieraus von selbst. In ähnlicher Weise unterscheidet er in seiner Untersuchung über die „Fabel" diese scharf vom „Epigramm" und kommt dadurch allerdings auch zur Erkenntniß des Inhalts, ohne daß derselbe aber auf begriffliche Weise bestimmt würde.

Nun scheint es auf den ersten Blick ziemlich gleichgültig, wie man zur Erkenntniß des Inhalts kommt, wenn man sie eben nur erreicht; allein der wesentliche Unterschied zwischen solchem kritischen Reflektiren und dem substanziellen, vom Begriff ausgehenden Denken ist der, daß letzteres nicht bei den Unterschieden der Besonderheiten verharrt, sondern sie als Gliederungen des ganzen Organismus faßt, während das kritische Reflektiren eben bei der Differenz dieser Besonderheiten stehen bleibt. Dies ist die eine Seite der Beschränktheit des blos kritischen Reflektirens, nämlich hinsichtlich seines Verhältnisses zum substanziellen Denken. Aber auch

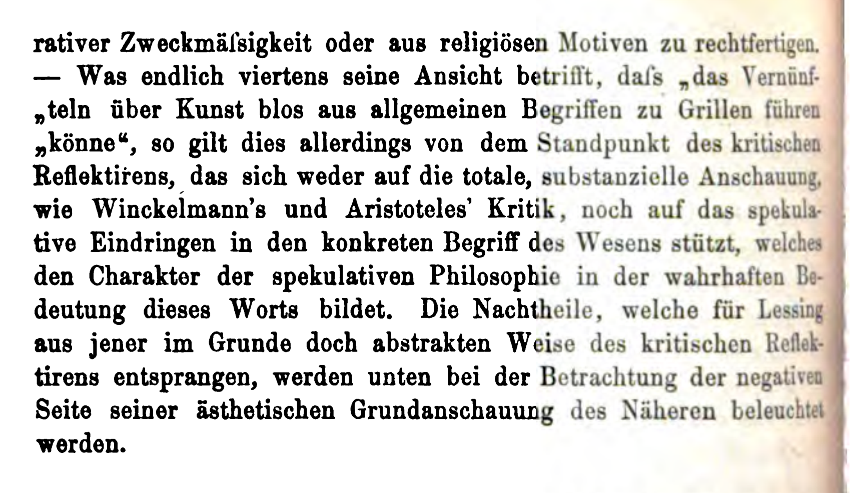
nach der andern Seite hin, nämlich nach der des substanziellen Anschauens, zeigt es dieselbe Beschränktheit. Die Kunst und ihr ganzes weites Reich ist für Lessing nur Gegenstand der Kritik, nicht der Begeisterung, mag diese nun der Hingabe an den Begriff oder der Hingabe an die lebendige Anschauung entspringen. Denn auch der wahre Philosoph ist wie der wahre Dichter eine enthusiastisch angelegte Natur. Lessing wird daher nicht wie Winckelmann von der Schönheit der Antike begeistert, sondern nur zu kritischem Reflektiren angeregt. Während jener enthusiastische Forscher erst von der Anschauung zur Kritik gelangt und auch diese wenn auch in tiefer, so doch gleichsam enthusiastischer Weise übt, gelangt Lessing umgekehrt erst von der Kritik zum wirklichen Genuſs Dessen, was ihm die Anschauung bietet. Schon damals — weniger als heutzutage — täuschte man sich über die Stellung Lessings zu Winckelmann keineswegs. Namentlich war es Herder, der sie beide ihrem wahren Werth nach wohl zu schätzen wuſste. In einem Briefe an Schaffner vom 4. October 1766 vergleicht er Beide folgendermaſsen: „Ist jener (Lessing) fruchtbarer und nützlicher, so ist dieser (Winckelmann) mühsamer und fleiſsiger; jener „denkt mehr und weiſs es uns zu zeigen, nicht blos was, sondern „auch wie er's gedacht hat . . , dieser hat seine gröſsten Gedanken „aus den Alten, und wo er denkt, zeigt er uns gleichsam nur das „Produkt seiner Geistesarbeit, nicht seine Denkart; jener ist nur „gelehrter Räsonneur von Genie und Geschmack, dieser ein geschmack„voller Antiquarius von wenigem, aber starkem Urtheil.“ Aber später erkennt er Winckelmann noch tiefer. In den „Kritischen „Wäldern“ widmet er Winckelmann eine begeisterte Anerkennung und in den „Fragmenten“ nennt er ihn einen „würdigen Griechen, der „aus der Asche seines Volks aufgelebt ist, um sein Jahrhundert „zu erleuchten, den er daher nicht anders lesen könne als einen „Homer, Plato und Baco und er seinen Apollo“ . . . „Winckelmanns „Styl ist wie ein Kunstwerk der Alten. Gebildet in allen Theilen, „tritt jeder Gedanke hervor und steht da: edel, einfältig, erhaben, „vollendet; er ist geworden, sei er wo oder wie er wolle, mit Mühe „oder von selbst, in einem Griechen oder in Winckelmann: genug, „daſs er durch diesen auf einmal wie eine Minerva aus Jupiters „Haupt dasteht und ist. Lessings Schreibart ist der Styl eines „Poeten (?), das ist eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, son„dern der da machet, nicht der gedacht haben will, sondern „der uns vordenket . . . Jener ein erhabener Lehrer der Kunst, „dieser selbst in der Philosophie seiner Schriften ein munterer Ge„sellschafter; sein Buch ein unterhaltender Dialog für unsern Geist“.

Auch ist Lessing selbst über die Mifslichkeit solcher abstrakt-kritischen Thätigkeit keineswegs im Unklaren und bescheidet sich, in der richtigen Würdigung der tieferen und substanzielleren Erkenntnifs Winckelmanns, zu einem gewissen Mifstrauen in das kritische Reflektiren selbst, indem er im Anfang des 26. Kapitels des *Laokoon* die Untersuchungen über die Grenzen der Malerei und Poesie mit den Worten abbricht: „Des Herrn Winckelmann's Geschichte der Kunst „des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, „ohne dies Werk gelesen zu haben. Blos aus allgemeinen Be„griffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen „verführen, die man über kurz oder lang zu seiner Be„schämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. „... Was die Künstler der Alten gethan, wird mich lehren, was „die Künstler überhaupt thun sollten“ — hier haben wir den antiken Standpunkt als den absolut maafsgebenden —; „und wo „so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann „die Spekulation kühn nachfolgen“.

So ehrenvoll — für Lessing — dieses bescheidene Zurücktreten gegen Winckelmann ist, so ist doch dagegen nicht nur zu sagen, dafs es nicht blos die „Fackel der Geschichte“ war, welche dieser vorgetragen, sondern die Fackel einer tieferen Auffassung, das Licht substanzielleren Denkens über das Alterthum; sodann auch dies, dafs an der „Spekulation“ überhaupt nicht viel daran wäre, wenn sie sich durch die Thatsachen erst ein Zeugnifs ihrer Richtigkeit ausstellen lassen müfste. Vielmehr beruht gerade darin ihr Prüfstein, dafs sie, als freies, rein aus dem Begriff schöpfendes Denken zu Resultaten gelangt, welche, wenn sie durch die Geschichte nicht bestätigt werden, deshalb nicht minder wahr sind, obschon die Wirklichkeit ihnen zu widersprechen scheint. Die Antike giebt selbst dafür den Beweis ab. Denn — und dies ist der dritte Einwand, der gegen die Lessing'sche Aeufserung zu erheben ist, — es ist gegen den als absolut aufgestellten Maafsstab der Antike der Protest einzulegen, dafs da, wo die Antike den aus dem allgemeinen Princip entwickelten ästhetischen Wahrheiten widerspricht, nicht die Spekulation, sondern die Antike im Unrecht sich befindet. Nennt Lessing doch selber die Manier der Alten, ihren Statuen Edelsteine in die Augen zu setzen, „einen Schritt über die Grenzen ihrer Kunst“[1]), und versucht er doch diese sowie andere Eigenheiten, z. B. das Vergolden und Bemalen der Statuen, aus Gründen deko-

[1]) In der Abhandlung über das Epigramm.

rativer Zweckmäſsigkeit oder aus religiösen Motiven zu rechtfertigen. — Was endlich viertens seine Ansicht betrifft, daſs „das Vernünf-„teln über Kunst blos aus allgemeinen Begriffen zu Grillen führen „könne", so gilt dies allerdings von dem Standpunkt des kritischen Reflektirens, das sich weder auf die totale, substanzielle Anschauung, wie Winckelmann's und Aristoteles' Kritik, noch auf das spekulative Eindringen in den konkreten Begriff des Wesens stützt, welches den Charakter der spekulativen Philosophie in der wahrhaften Bedeutung dieses Worts bildet. Die Nachtheile, welche für Lessing aus jener im Grunde doch abstrakten Weise des kritischen Reflektirens entsprangen, werden unten bei der Betrachtung der negativen Seite seiner ästhetischen Grundanschauung des Näheren beleuchtet werden.



4. Ist „Schönheit" oder „Ausdruck" das höchste Princip der antiken Kunst?

233. Der Ausgangspunkt des „Laokoon" ist bekanntlich die Bemerkung Winckelmann's, daſs „das allgemeine vorzügliche „Kennzeichen der griechischen Meisterwerke die edle Einfalt und „stille Gröſse, sowohl in der Stellung als im Ausdruck sei" und daſs „der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen „Leidenschaften eine groſse und gesetzte Seele zeige"; eine Bemerkung, für die er als Belag die „Gruppe des Laokoon" anführt. Hiegegen macht nun Lessing geltend, daſs nicht der „Ausdruck", sondern die Schönheit der Hauptzweck der antiken Kunst gewesen sei.

Dies ist das ganz Allgemeine des Differenzpunkts, und obgleich er gleichsam nur die Veranlassung der weiteren Untersuchung über die Grenzen der Malerei und Poesie bildet, mit welcher er scheinbar keinen unmittelbaren Zusammenhang hat, so müssen wir doch einen Augenblick hiebei verweilen.

Es drängt sich nämlich sogleich die Frage auf, ob jener Widerspruch Lessing's an sich, d. h. formell, eine Wahrheit enthalte. Dies fände offenbar nur in dem Falle statt, wenn *Ausdruck* und *Schönheit* nicht nur entgegengesetzte, sondern auch koordinirte Begriffe wären, d. h. solche, die demselben Gattungsbegriff angehören. Wenn Jemand der Behauptung, die Rose sei roth, den Widerspruch entgegenstellte, sie sei nicht roth, sondern eine Blume, so würde Niemand an der Unzuträglichkeit solchen Satzes zweifeln. Aehnliches aber findet hier statt. „Ausdruck" und „Schönheit" sind keine koordinirten Begriffe, sondern Schönheit ist der allgemeinere,

sonst konnte man nicht von Schönheit des Ausdrucks, im Unterschiede z. B. von Schönheit der Gestalt u. s. f. sprechen. Indem Lessing also jene Behauptung gegen Winckelmann geltend macht, sind nur zwei Fälle möglich: entweder liegt darin der Vorwurf gegen Winckelmann, daſs dieser den *Ausdruck* als hauptsächliches Merkmal der antiken Kunstwirkung behauptet habe, oder aber, daſs er selbst (Lessing) den Ausdruck *Schönheit* nur als Schönheit der Gestalt, d. h. als ideale Formschönheit, auffaſst. — Die erstere Annahme ist nun leicht zu widerlegen; denn wir haben oben[1]) gesehen, daſs Winckelmann an verschiedenen Stellen scheinbar ganz dasselbe wie Lessing behauptet, nämlich, daſs „bei den Alten das höchste „Gesetz der bildenden Kunst die Schönheit gewesen sei". Allein, indem Winckelmann den *Ausdruck* der „Schönheit" subsumirt, d. h. ihn als eine besondere, und zwar höhere Art der *Schönheit* erkennt, weicht er wesentlich, aber zu seinem Vortheil, von Lessing ab, der — nach der obigen Alternative — die *Schönheit* speciell als ideale Formengestaltung auffaſst. Da Lessing indeſs diese Auffassung gegenüber den antiken Kunstwerken nicht in ihrer ganzen Schroffheit festhalten kann, so bemerkt er zwar, daſs die Alten „entweder sich der „Darstellung gewaltsamer Stellung ganz enthalten oder sie auf geringere Grade heruntersetzten, in welchen sie eines Ausdrucks „von Schönheit fähig sind" (Laokoon Cap. 2). Betrachtet man aber diese Wendung: „Ausdruck von Schönheit" — statt „Schönheit des Ausdrucks" — genauer und erwägt, daſs dabei von „gewaltsamen Stellungen" d. h. von leidenschaftlichen Bewegungen die Rede ist, so dürfte sich die ganze, so entschieden betonte Differenz zwischen ihm (Lessing) und Winckelmann ziemlich auf Null reduciren. Oder ist die ebenso feine wie klar ausgesprochene Ansicht des Letzteren, daſs die höchste Schönheit in der „Schönheit des Ausdrucks, „bedingt durch die Schönheit der Gestalt und der Haltung beruhe", nicht genau Das, was Lessing sagen will? Worin beruht denn nun die Differenz zwischen Beiden, oder vielmehr, worauf gründet Lessing seine Opposition gegen Winckelmann?

Um diese für die Geschichte der Aesthetik nicht unwichtige Frage zu beantworten, müssen wir auf die Stelle in Winckelmann's Abhandlung „Ueber die Nachahmung der Alten" zurückgehen, welche die Veranlassung zur Abfassung des Lessing'schen „Laokoon" gewesen ist. Winckelmann hatte, nachdem er die niederen Stufen des Schönheitsbegriffs, nämlich die formale Naturschönheit (des

---

[1]) No. 213.

menschlichen Körpers), die **idealische Schönheit** (Haltung) und die **Schönheit der Gewandung** betrachtet, als vierte und zugleich als Totalität der vorigen die **Schönheit des Ausdrucks** bezeichnet, welche das „allgemeine Kennzeichen der griechischen Meisterwerke" sei; und zwar beruhe ihr Charakter in der „*edlen* „*Einfalt* und *stillen Gröfse* sowohl in der Stellung (Haltung) wie im „Ausdruck"[1]). Hieran anknüpfend, hatte er dann darauf aufmerksam gemacht, dafs die Alten eben dieser Einfalt und stillen Gröfse wegen den Ausdruck nie über **ein gewisses Maafs hinaus** darstellten. Er setzt dann später hinzu, diese Eigenschaften seien der Ausdruck einer „grofsen und erhabenen Seele". Dazu wählte er das Beispiel des „Laokoon". Er sei nicht schreiend (wie beim Virgil), sondern nur seufzend dargestellt, um den Schmerz nicht über jene Grenzlinie hinaus sich äufsernd erscheinen zu lassen. — Nun liegt für jeden Unbefangenen auf der Hand, dafs diese Grenzlinie im Sinne Winckelmann's nichts anders als eben das **Schönheitsgesetz** oder, genauer gesprochen, jene formale Schönheit ist, welche der Schönheit des Ausdrucks voraufgeht. Denn, wenn die **Schönheit** des Ausdrucks eben in der „Einfalt und stillen Gröfse" beruht und deshalb der Ausdruck diese letzteren Eigenschaften nicht vermissen lassen darf, so kann der Grund doch nur der sein, weil durch das Gegentheil die **Schönheit** verletzt würde. — **Lessing** nun, indem er seine Beispiele aus **Dichtern** nimmt, kommt am Ende des ersten Kapitels, zu der Ansicht, dafs „nach der alten „griechischen Denkungsart das Schreien bei Empfindung körperlichen „Schmerzes gar wohl mit einer grofsen Seele" (was Winckelmann bestritten hatte) „bestehen könne", und dafs somit „der Ausdruck einer „solchen Seele die Ursache nicht sein könne, warum dem ungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht habe „nachahmen wollen; sondern es müsse einen andern Grund haben, „warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehe" — und dieser Grund sei denn eben, wie er später ausführt, die **Schönheit**. Da nun, wie gezeigt, Winckelmann ebenfalls die **Schönheit** als die Grenzlinie des Ausdrucks bezeichnet, so mufs, falls überhaupt zwischen ihren Ansichten eine Differenz zu entdecken ist, diese darin bestehen, dafs sie den Begriff **Schönheit** in verschiedenem Sinne fassen. Und hier zeigt es sich denn, um wie viel tiefer Winckelmann diesen Begriff fafst als Lessing. Dieser nämlich kennt nur **eine Art** antiker Schönheit, eben jene blos

[1]) Vergl. oben No. 211. (S. 393)

formale Naturschönheit, die Winckelmann als die unterste Stufe betrachtet; dieser dagegen erhebt sich, indem er diese formale Naturschönheit nur als die allgemeine Basis und damit als allgemeine Voraussetzung für alle antike Schönheit hinstellt, zunächst zur idealen „Schönheit der Haltung“, und darüber hinaus zur „Schönheit des Ausdrucks“, welche, die Elemente der Naturschönheit und der Haltung in sich vereinigend, diese zugleich als ihre Grenzbestimmungen in sich enthält. Weit entfernt also von Lessing widerlegt zu sein, ist er nur von ihm nicht verstanden worden.

Dafs nun Lessing die Schönheit der bildenden Kunst in der Antike in der That nur als formale Naturschönheit des menschlichen Körpers betrachtet, darüber kann kein Zweifel sein[1]. Denn auf dieser Auffassung beruht seine ganze Aesthetik, aus ihr allein erklärt sich die Beschränktheit seines Standpunkts, den er gegenüber der Malerei einnimmt: wir müssen daher hiebei einen Augenblick verweilen.

Zunächst ist daran zu erinnern, was schon bei Winckelmann gesagt wurde, nämlich, dafs er ebensowenig wie dieser einen festen Unterschied zwischen Malerei und Plastik statuirt, und zwar in dem Grade, dafs er nicht nur ohne wesentliche Begriffsdifferenz die Ausdrücke „bildende Kunst“, „Plastik“ und „Malerei“ braucht, sondern sogar den letzteren Ausdruck[2] oft anwendet, wo er die bildende Kunst überhaupt, ja sogar vorzugsweise die Plastik meint. Während er also im „Laokoon“ sich bemüht, feste Grenzen zwischen Malerei und Poesie zu ziehen, ahnt er nichts davon, dafs sich ebenso feste zwischen Malerei und Plastik ziehen lassen, und dafs seine Bemerkung, wenn Malerei und Poesie einander sklavisch nachahmten, sie nicht Schwestern, sondern „nachäffende Buhlerinnen“ seien, fast noch zutreffender auf Malerei und Plastik Anwendung findet. Lessing's Ziel ist nämlich dies, zu zeigen, dafs die Kategorien „Schönheit“ und „Ausdruck“, die bei Winckelmann gar keinen Gegensatz bilden, die wahren Elemente des Unterschiedes zwischen bildender Kunst und Poesie bei den Alten seien; und diese seine Ansicht von der antiken Kunst ist ihm überhaupt maafsgebend für alle Kunst. Was die „Poesie“ betrifft, so ist zu bemer-

---

[1]) Selbst Guhrauer (in seiner Bearbeitung des II. Bandes des Danzel'schen *Lessing* S. 117) wirft Lessing mit Recht vor, dafs er „zu sehr den Ton auf körperliche Schönheit legt“. — [2]) Uebrigens sagt er auch ausdrücklich (am Schlufs seiner Vorrede zum „Laokoon“), dafs er „unter dem Namen Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife“.

ken, daſs er im „Laokoon" zunächst das Epos im Auge hat. — Diese vorläufigen Bestimmungen, deren Richtigkeit sich im Verlauf unsrer Erörterung zu ergeben haben wird, sind — um vorn herein einen Maaſsstab für die eigentliche Werthbestimmung der Lessing'schen Gedanken zu haben und dadurch Miſsverständnissen, denen der wahre Sinn derselben ausgesetzt sein könnte, vorzubeugen — als fundamentale zu betrachten.

234. In der Vorrede zum „Laokoon" — denn mit diesem haben wir zunächst zu thun — giebt er als Einleitung einen Art Rückblick auf die Ansichten über die Frage nach dem Verhältniſs der bildenden Kunst zur Poesie und erinnert besonders daran, daſs schon die Alten, „der blendenden Antithese des griechischen Voltaire" gegenüber, erkannten, daſs die beiden Kunstgattungen „sowohl „in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung verschieden „wären". Mit stillschweigender Beziehung auf den Grafen Caylus, Spence, sowie vermuthlich auch auf Bodmer, Breitinger u. A. bemerkt er dann, daſs „die Afterkritik" — welche auf die Vermischung der Gattungen abziele — „in der Poesie die Schilderungs„sucht, in der Malerei die Allegoristerei erzeugt habe, indem man „jene zu einem redenden Gemälde machen wolle, ohne eigentlich „zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem „stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaſse sie „allgemeine Begriffe" (hat es denn aber die Poesie mit allgemeinen Begriffen zu thun?) „ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestim„mung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu wer„den". Wir wollen hier nicht untersuchen, inwiefern sich die Behauptung rechtfertigen lasse, daſs die Malerei durch Entnahme von Vorwürfen aus der Poesie nothwendig zur „Allegoristerei" führen müsse, sondern nur theils zur Erklärung dieses eigenthümlichen Schlusses darauf hindeuten, daſs Lessing auch hier offenbar die Antike, nämlich die antike Mythologie vor Augen hat, die ja Winckelmann besonders zur Verwerthung malerischer Allegorisirung heranzog, theils konstatiren, daſs „diesem falschen Geschmack und „jenen ungegründeten Urtheilen entgegenzuarbeiten" — wie Lessing unmittelbar darauf erklärt — „die vornehmste Aufgabe" des *Laokoon* ist.

Indem aber Lessing die Beläge für seine Behauptung, daſs nicht der „Ausdruck", sondern die „Schönheit" der Zweck der antiken Kunst gewesen sei, nicht etwa aus dem Bereich der Plastik, sondern aus dem der Poesie entnimmt, z. B. aus Sophokles' „Philoktet", aus Homer u. s. f., verlegt er den Schwerpunkt der Frage

sofort auf ein anderes Feld. In der That ist es ihm weniger um eine Opposition gegen Winckelmann als vielmehr um seinen Gedanken zu thun, dafs die bildende Kunst eine andere Grenze habe als die Poesie; und es wäre von diesem Gesichtspunkt aus vielleicht besser gewesen, er hätte Winckelmann's Ausspruch auf sich beruhen lassen, statt ihn, in mifsverständlicher Weise aufgefafst, zum Ausgangspunkt für eine fremde Gedankenreihe zu machen. Hievon abgesehen, tritt er nun aber im dritten Kapitel seinem eigentlichen Thema näher, indem er zeigt, dafs, da die bildende Kunst an die Darstellung eines einzigen Moments gebunden sei, sie einen solchen zu wählen habe, der nicht nur selbst als dauernd gedacht werden könne, sondern auch in der Accentuirung des Ausdrucks ein strengeres Maafs zu halten habe als die nur transitorische Handlungen darstellende Poesie. Dieser Gedanke wird im 4. Kapitel für die Poesie, die eben wegen ihrer transitorischen Natur an solche Beschränkung nicht gebunden ist, durch das Beispiel des Virgil'schen „Laokoon“ und des Sophoklei'schen „Philoktet“ näher erläutert. Im 5. und 6. weist er dann nach, dafs, wo die antiken Bildhauer Motive aus den Dichtern darstellten, sie jenes Gesetz der Ermäfsigung [1]) stets befolgten; er zeigt dies an den Unterschieden zwischen dem plastischen und dem poetischen Laokoon, wobei auch die Prioritätsfrage zur Erörterung kommt, nämlich ob der Dichter nach der Gruppe oder der Bildhauer nach der poetischen Schilderung gearbeitet habe. Er entscheidet sich für ein Drittes, nämlich dafs beide nach einem früheren Original (Sage) geschaffen, und wendet sich dann im 7. und 8. Kapitel gegen die Sucht, Werke der bildenden Kunst stets auf Dichterstellen zurückführen zu wollen, wie Spence.

Hier ist nun eine Stelle hervorzuheben, die ein Licht auf seinen Vorwurf, dafs die bildende Kunst, wenn sie die Poesie nachahme, in Allegoristerei verfalle, wirft und unsre Ansicht bestätigt, dafs er nur die antike Mythe dabei im Auge habe. Er sagt: „Die „Götter und geistigen Wesen, wie sie der (bildende) Künstler vor„stellt, sind nicht eben dieselben, welche der Dichter braucht. Bei „dem Künstler sind sie personificirte Abstrakta, die bestän„dig die ähnliche Charakterisirung behalten müssen, wenn sie er„kenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirklich

[1]) Sehr richtig bemerkt übrigens schon Feuerbach in seinem *Vaticanischen Apollo* (2. Aufl. S. 56) gegen Lessing: „Weit entfernt, Affekt und Leidenschaft zu vermeiden, vermied es der griechische Künstler nur, nichts als Leidenschaft, den absoluten Affekt, und nichts als ihn zu zeigen“.

„handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter (hinaus) „noch andere Eigenschaften und Affekte haben, welche nach Ge- „legenheit der Umstände vor jenen vorstehen können. *Venus* ist „dem Bildhauer nichts als die Liebe; er mufs ihr also die sittsame „verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an ge- „liebten Gegenständen entzücken und die wir daher mit in den ab- „gesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung „von diesem Ideal läfst uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber „mit mehr Majestät als Scham, ist schon kein Venus, sondern ein „*Juno*"[1]). Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde „Reize, geben eine *Minerva* statt einer Venus. Vollends eine zür- „nende Venus, eine Venus von Rache und Muth getrieben, ist dem „Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnt „nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar „auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die aufser diesem Cha- „rakter ihre eigne Individualilät hat, und folglich der Triebe des „Abscheus ebenso fähig sein mufs als der Zuneigung. Was Wun- „der also, dafs sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennt, besonders „wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt."

Indessen erinnert er sich, wie es scheint, dafs dieser strengen Gegenüberstellung von Poesie und bildender Kunst die antiken Bildwerke selbst mehrfach widersprechen. Er statuirt daher Ausnahmen von dieser allgemeinen Regel, indem er einmal zugiebt, dafs „in „zusammengesetzten Werken" der bildende Künstler „so gut wie der „Dichter die Venus oder jede andere Gottheit, aufser ihrem Charak- „ter, als ein wirklich handelndes Wesen einführen kann; aber als- „dann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht „widersprechen" (ist das etwa in der Poesie gestattet?), „wenn sie „schon keine unmittelbaren Folgen desselben sind. So z. B., wenn „Venus ihrem Sohne die göttlichen Waffen übergiebt; diese Hand- „lung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Denn „hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit „zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen". Zweitens aber giebt er (im 9. Kapitel) Spence zu bedenken, dafs man „wohl zu- „sehen müsse, ob die Künstler und Dichter auch beide ihre völlige „Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äufserlichen Zwang auf

---

[1]) Die *Venus von Melos* würde demnach für Lessing unter der *Mediceischen* stehen. Diese zum Theil schiefen Vorstellungen Lessing's erklären sich daraus, dafs er die „Venus" nur als Göttin der Liebe, nicht auch als Göttin der Schönheit auffafst; und dies kann er nicht, weil er die Schönheit ja eben als allgemeines Merkmal der antiken Kunst betrachtet.

„die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können", und weist in dieser Beziehung auf die Religion hin, „die dem alten „Künstler öfters ein solcher äufserlicher Zwang" gewesen sei. Was den ersten Grund betrifft, so fällt er mehr in's Gewicht als der zweite. Es liegt etwas Wahres darin, dafs die Accentuirung individueller Beziehungen bei einer Gruppe schärfer sein könne und müsse als bei einer Einzelfigur, da der Begriff und die Bedeutung einer Gruppe eben wesentlich in der Beziehung zwischen den sie bildenden Figuren aufeinander beruht. Die Beziehung aber kann äufserlich nur als Bewegung zum Ausdruck gebracht werden. Allein der „Laokoon", woran Lessing hiebei sicher gedacht hat, ist eigentlich kein Belag dafür, weil die Hauptfigur in ihrer besonderen Action sich in der That nicht auf die andern beiden bezieht; es ist daher wohl Feuerbach beizustimmen, wenn er[1]) den „Laokoon", der die Aufschrift zu Lessing's Abhandlung bildet, grade die stärkste Widerlegung seines Princips nennt, und wir können diesem einsichtsvollen Forscher nur Recht geben, wenn er, auch hinsichtlich des zweiten, viel schwächeren Grundes, nämlich dafs die griechischen Künstler durch religiösen Zwang in ihrem Streben nach der reinen Schönheit beschränkt gewesen seien, sich dahin ausspricht, dafs „ein Widerspruch darin liege, wenn heut zu Tage noch ein so gro-„fses Gewicht auf Lessing's Unterscheidung gelegt wird, zu einer „Zeit, wo man grade das Beste und Höchste der griechischen Künst-„ler auf die begeisterte Anhänglichkeit an den Glauben der Väter „zurückzuführen gedenkt", und, mit Hinweisung auf die „Athene" aus Gold und Elfenbein im Parthenon zu Athen und den „Olympischen Jupiter" von Phidias, hinzusetzt: „Wie mufs die Zahl der „ächtgriechischen Kunstwerke zusammenschmelzen, wenn Lessing's „Scheidung konsequent durchgeführt wird, wenn nichts bestehen darf, „was nicht unmittelbar aus reiner Kunstidee abzuleiten ist! Minerva „mufs ihre Aegis, Neptun seinen Dreizack und Bacchus nicht nur „seine mystischen Hörner, sondern auch den schwellenden Eichen-„kranz niederlegen"[2]). — Es folgt aber hieraus nicht nur, dafs Lessing's Princip, abgesehen davon, dafs es auf einem Mifsverständnifs Winckelmann's beruht, abstrakt und einseitig ist — abstrakt, sofern es den Thatsachen der griechischen Kunstgeschichte widerspricht, einseitig, sofern es den Begriff der griechischen Schönheit zu beschränkt, nämlich nur als materielle Formschönheit fafst — sondern auch, dafs in der That der Maafsstab absoluter Idealität,

---

[1]) *Vatic. Ap.* S. 49. — [2]) A. a. O. S. 189.

den man an die hellenische Kunst legt, keineswegs zulässig erscheint. Auch Feuerbach macht in dieser Beziehung die treffende Bemerkung, dafs „so mancher Grieche oder an den Griechen herangebildete „Römer nicht halb so viel für die Reinheit seines Geschmacks „besorgt war, als wir es nun in ihrem Namen thun.“

5. Die Malerei hat es mit Körpern, die Poesie mit Handlungen zu thun. Das Häfsliche; das Lächerliche und Schreckliche.

235. Im Verfolg seiner Kritik der entgegenstehenden Ansichten, namentlich Spence's und des Grafen Caylus (Kapitel 10—15) kommt Lessing auf Erörterung von Detailfragen; z. B. über den „Unterschied von allegorischen und poetischen Attributen“ u. s. f., welche für uns weniger Interesse darbieten; von gröfserer Erheblichkeit aber ist dann das 16. Kapitel, worin er seinen Grundsatz ausspricht, dafs „die Malerei es mit Körpern, die Poesie „mit Handlungen zu thun“ habe, wobei denn sogleich wieder daran zu erinnern ist, dafs er unter „Malerei“ die bildende Kunst überhaupt und zwar nur vom Gesichtspunkt der Form, unter „Poesie“ nur das Epos und das Drama meint, also von der Lyrik und den anderweitigen Gattungen, wie der Idylle u. s. f. absieht. Es liegt nun schon in dieser Gegenüberstellung etwas Unlogisches. Denn den Artbegriff „Malerei“ fafst er fälschlich als Gattungsbegriff, indem er darunter *bildende Kunst* überhaupt versteht, den Gattungsbegriff *Poesie* dagegen beschränkt er umgekehrt auf eine oder zwei Arten (Epos und Drama): so ist die ganze Gegenüberstellung schon an sich unrichtig. Man kann nun zwar sagen, es komme dabei nicht auf den Namen an, sondern was er eben darunter versteht. Allein es ist bei solcher Substituirung nicht zu vermeiden, dafs der Ausdruck dennoch nicht blos in dem gemeinten, sondern gelegentlich auch in dem sonst gebräuchlichen Sinne genommen wird, was nothwendig zu Verwirrung und falschen Konsequenzen führen mufs. Mit diesen negativen Konsequenzen jener doppelten Substituirung haben wir es hier noch nicht zu thun, sondern wollen zunächst die positive Bedeutung des Princips in's Auge fassen. Die wesentlichsten Stellen in dieser Hinsicht sind folgende:

„Wenn es wahr ist, dafs die Malerei zu ihren Nachahmungen „ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie: jene „nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulirte „Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnifs zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben „einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben ein-

„ander — oder deren Theile neben einander existiren, auf einander „folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf „einander — oder deren Theile auf einander — folgen. Gegen- „stände, die neben einander — oder deren Theile neben einander — „existiren, heifsen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren „Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Gegen- „stände, die aufeinander — oder deren Theile aufeinander — folgen, „heifsen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der „eigentliche Gegenstand der Poesie." — Derartige trockene Definitionen mögen heute nun wohl pedantisch erscheinen, weil uns solche einfachen Unterschiede, deren Basen Zeit und Raum sind, selbstverständlich vorkommen [1]). Aber damals hatte diese Unterscheidung doch ihre grofse praktische Bedeutung, namentlich durch die daraus gezogene Folgerung, dafs, „wenn die Malerei Handlungen nachahmen wolle", sie dies nur „andeutungsweise durch Körper", die „Poesie dagegen, wenn sie Körper nachahmen" wolle, dies ebenfalls nur „andeutungsweise durch Handlungen" vermöge; ferner, dafs, „weil die Malerei nur einen einzigen Moment der Handlung festhal- „ten könne, sie den prägnantesten dazu wählen" müsse, und dafs, „weil die Poesie nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen „könne, sie diejenige wählen müsse, welche das sinnlichste Bild „des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht".

Die Folgerungen aus diesen Grundsätzen ergeben sich nun von selbst, zunächst, dafs die malerisch-beschreibende Richtung in der Poesie durchaus ihre Aufgabe verfehle. Lessing geht, um dies an Beispielen zu zeigen, (Kap. 18—22) weitläufig auf Homer ein. Im 23. kommt er dann auf die verschiedenartige Verwendung des Häfslichen in der Poesie zu sprechen, dessen Beziehung zum Lächerlichen

[1]) Fast möchte man auf diese Art der Deduction die Worte anwenden, welche Lessing in seinem Vorwort gegen die Sucht zu systematisiren ausspricht. Dort sagt er nämlich: „An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. „Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung Alles, „was wir nun wollen, herzuleiten, verstehen wir uns trotz einer Nation der Welt". Und wenn er dagegen mit einem gewissen Eifer darauf hinweist, dafs der „Laokoon" nur zufälliger Weise entstanden, und eigentlich mehr „unordentliche Kollectanea zu einem Buche als ein Buch sei", so erscheint dies einerseits als Bescheidenheit, andrerseits ist aber denn doch darauf hinzuweisen, dafs das „System" als solches die nothwendige Form jeder organischen Gestaltung ist, und dafs ein geistiges Gebiet in wahrhaft organischer, d. h. nicht nur vollständiger, sondern auch nach dem inneren Verhältnifs der Theile geordneter Weise, eben nur in systematischer Form darzustellen ist. Es läfst sich allerdings sehr geistvoll über einzelne interessante Punkte reden, und man kommt auch damit zu bestimmten Resultaten, wenn man das System, d. h. das organische Princip latent in seinem eigenen Geiste besitzt, wonach man die Wahrheit bemessen kann; aber man geräth auch leicht, durch Festhalten nur relativ gültiger Wahrheiten, auf Abwege; und auch Lessing hat sich vor diesen Abwegen nicht bewahren können.

und Schrecklichen er betrachtet — und zwar stets unter Hinweisung auf Homer, d. h. auf die epische Dichtung, also weder an sich noch in Hinsicht anderweitiger Verwendung. Hinsichtlich des „Lächerlichen" verweist er auf die bekannte Definition des Aristoteles, daſs es ein Häſsliches ohne Schädlichkeit sei, und spricht dann (im 24. Kapitel) als Gegensatz dazu die Behauptung aus, daſs „die Malerei das Häſsliche nur als nachahmende Kunst, nicht aber „als schöne Kunst darstellen könne".

Hier steht nun Lessing an seiner Grenze, denn daſs er in dem Begriff des „Häſslichen" nicht den Keim der Individualisirung erkennt, jenes wichtige negative Element, welches für die Konkrescirung des abstrakten Ideals zur lebensvollen Gestaltung ebenso nöthig ist wie das Gewürz zur Speise, liegt eben darin, daſs er für die bildende Kunst über die Idee der abstrakten materiellen Formenschönheit nicht fortkommt und nun nach einem dem Begriff ganz fremden Motiv zur Begründung seiner Ansicht greift. Hätte er mit derselben Schärfe, wie er die Grenzen zwischen der bildenden Kunst und der Poesie zu bestimmen suchte, innerhalb der ersteren die Grenzen zwischen Plastik und Malerei geprüft, so würde er gerade im *Charakteristischen* ein wesentliches Merkmal des Malerischen gegen das Plastische gefunden haben. So geht er zwar auf die Frage, ob „die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schreck„lichen sich häſslicher Formen bedienen dürfe", ein, ohne indeſs zu erkennen, daſs die Frage schon an sich einen Widerspruch enthält, indem in dem „Lächerlichen" und „Schrecklichen" ja schon das *Häſsliche* gesetzt, nämlich als Moment darin enthalten ist. Er erwidert darauf, daſs er „es nicht wagen wolle, so geradezu mit „Nein hierauf zu antworten", allein diese Frage läſst gar keine Antwort zu, denn es ist keine Frage, sondern eine Tautologie. Die Frage muſste vielmehr lauten: „Darf die bildende Kunst überhaupt „das Lächerliche oder Schreckliche darstellen?". Denn daſs sie dies nicht durch die Schönheit, sondern nur durch die Häſslichkeit vermag, versteht sich ja nach seiner eigenen, voraufgehenden Erklärung von selbst. Er muſs daher, wenn er konsequent sein will, diese letztere Frage, und zwar verneinend, beantworten. Dies thut er denn auch, indem er das Lächerliche und das Schreckliche von der Malerei principiell ausschlieſst. Natürlich ist von ihm dann das Widerliche, das Verzerrte, das Plumpe u. s. f., kurz grade Dasjenige, was die dankbarsten und charakteristischsten Motive für die Genremalerei darbietet, noch entschiedener für die Malerei zu verwerfen, aber auch „von der Poesie mit Vorsicht anzuwenden". Aber man

braucht gar nicht so weit zu gehen: Alle Abweichungen vom Schönen oder sagen wir Entstaltungen, die nicht nothwendig Mifsgestaltungen zu sein brauchen, werden nach dem Lessing'schen Princip für die bildende Kunst unbrauchbar; eine alte Zigeunerin, ein verkrüppelter Baum u. s. f., von Verwundeten, Verstümmelten u. s. f. gar nicht zu sprechen, sind somit als unmalerisch zu betrachten, nur weil solche Gegenstände in der Wirklichkeit häfslich sind, oder: Lessing legt an das Künstlerisch-Schöne lediglich den Maafsstab der Naturschönheit an. Es liegt hierin ein abermaliger Belag für unsere Charakteristik seines Standpunkts, dafs er bei dem Wort „Schönheit“ nur die materielle Naturschönheit, und zwar vornehmlich, wenn nicht ausschliefslich, die der menschlichen Gestalt im Sinne hat.

Hier können wir mit dem *Laokoon* abschliefsen, denn die folgenden Kapitel behandeln nur noch archäologische, keine ästhetischen Fragen mehr. Allein es finden sich theils in seiner Abhandlung *Wie die Alten den Tod gebildet* theils in seinen *Kollektaneen* theils auch in der *Dramaturgie* noch verschiedenen Aeufserungen, welche die obigen Ausführungen entweder ergänzen oder modificiren. Wenn nun bisher, auf Grund des *Laokoon,* seine Ansichten über das Verhältnifs der bildenden Kunst zur Poesie hinsichtlich der Wahl und Behandlung der Motive dargelegt wurden, so können jetzt diese beiden Gattungen getrennt gehalten werden.

236. Ueber die Malerei — theils in der Bedeutung der bildenden Kunst überhaupt, theils in der der besonderen Kunstgattung — spricht er sich noch mehrfach aus. Im letzteren Sinne bemerkt er z. B., dafs „ebensogut wie die Sprache ihre Poesie habe, ebenso „auch die Malerei dergleichen haben müsse“. Es ist hier also die Malerei nicht mehr der Poesie, d. h. eine Kunst der andern, sondern die Malerei der Sprache gegenübergestellt. Wenn nun hierin auch etwas Unlogisches liegt, sofern der Ausdruck „Poesie“ plötzlich in einem ganz andern Sinne, nämlich als specifische Form der Anschauung überhaupt genommen wird, so liegt doch das (schon von Aristoteles hervorgehobene) richtige Moment darin, dafs es bei allen Künsten nicht auf die äufsere Form, z. B. auf das Metrum oder schönes Kolorit, sondern auf den inneren Gehalt ankomme, was dem Werke den specifisch künstlerischen (oder wenn man will *poetischen*) Charakter verleiht. Aber Lessing bleibt dabei nicht stehen; sondern in unmerklicher Substituirung des „Poetischen“ als des dem *Prosaischen,* d. h. verständig Realistischen überhaupt, Entgegengesetzten durch das „Poetische“ als specifisch *Dichterisches*

(im Sinne der Wortpoesie) verirrt er sich dazu, nicht nur die allegorische Malerei — hierin könnte man ihm Recht geben —, sondern auch die Historienmalerei gänzlich zu verwerfen. Da dies schon damals Bedenken erregte, sucht er sich mit den Worten zu rechtfertigen: „Ich habe nie an den Wirkungen der historischen und „allegorischen Malerei gezweifelt, noch weniger habe ich diese Gattungen aus der Welt verbannen wollen; ich habe nur gesagt, dafs „in diesen der Maler weniger Maler ist als in Stücken, wo „die Schönheit seine einzige Absicht ist". Es ist aber auch hier ausdrücklich daran zu erinnern, dafs er durchaus nicht an die ohne das Charakteristische, d. h. ohne das Moment der Häfslichkeit, undenkbare künstlerische Schönheit, sondern lediglich an die Naturschönheit der menschlichen Gestalt denkt. Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, dafs, wenn Lessing schon der historischen Malerei nur einen sehr bedingten und untergeordneten Werth zuerkennt, er die Genremalerei und vollends die Landschaft, in denen von seinem abstrakten Schönheitsprincip aus überhaupt nicht mehr die Rede sein kann, geschweige denn die Thiermalerei, die Marine, die Architekturmalerei, das Stillleben, gar nicht mehr zur Kunst rechnet, sondern in ihnen nur die ganz gemeine Naturnachahmung gelten läfst. Ja selbst das Portrait, um dies nicht zu vergessen, findet keine Gnade bei ihm. Endlich dürfen wir uns nicht wundern, wenn er, der nur die Form als Schönheitsprincip gelten läfst, dieser auch in der Malerei allein Berechtigung zugesteht, die Farbe dagegen als etwas wohl Zulässiges, wenn sie als *Karnation* die Form unterstütze, passiren läfst, sonst aber offen bekennt, dafs er „die Koloristen, gegen die Zeichnungen der „besten Maler gehalten, nicht gar hochstelle", und sogar hinzusetzt: „Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die „Kunst mit Oelfarben zu malen wäre gar nicht erfun„den worden".[1])

Es ist erstaunlich, zu welchem Extrem falscher Ansichten ein so klarer Kopf wie Lessing durch das blofse Festhalten an einem abstrakt-einseitigen Princip gebracht werden konnte. Wenn Gervinus an irgend einer Stelle in seiner etwas überhebend väterlichen Weise gegen die deutsche Nation den Zeigefinger aufhebt mit den

---

[1]) Siehe die „Anmerkungen zu Richardsons *traité de la peinture*". Vergl. auch unten No. 237. — Zimmermann betrachtet diese „Geringschätzung des Kolorits" als einen Beweis, „wie Lessing immer nach dem Höchsten strebt" (*Gesch. d. Ä.* S. 195). Man sollte denken, das „Höchste", wonach man streben könne, sei die Wahrheit. Hält Z. diese „Geringschätzung des Kolorits" für die Wahrheit etwa in der Malerei?

Worten: „Ich glaube warnen zu müssen, dafs man Lessing je leicht„sinnig widerspreche", so dürfte es viel erspriefslicher für die Sache der Kunstwissenschaft sein, wenn man — wenigstens hinsichtlich seiner Ansichten über die bildenden Künste, und besonders die Malerei — von dem entgegengesetzten Grundsatz ausgehen und davor warnen möchte, nicht Lessing leichtsinnig zuzustimmen. Wahrlich, wir verkennen Lessing's aufserordentliche Verdienste um die Förderung echter Wissenschaftlichkeit und um die Bekämpfung der Vorurtheile seiner Zeit gewifs nicht; aber auch heutigen Tages noch auf ihn zu schwören, ihn bei jeder Gelegenheit als den unantastbaren Kunstrichter zu citiren und einen wohlfeilen Enthusiasmus über jedes seiner Worte zu Markte zu tragen: dies können nur Die verlangen, welche ihn in der That nicht kennen oder überhaupt kein wissenschaftliches Urtheil haben. Aber auch abgesehen von der Zuverlässigkeit seines ästhetischen Urtheils und nur auf den Umfang Dessen, was er für die Aesthetik geleistet, rücksichtigend, müssen wir sagen, dafs — allen Respekt vor der tiefen Bedeutung einiger von ihm erledigter Principienfragen — die Ausbeute für die Aesthetik bei ihm im Ganzen eine nur geringe ist. Denn wenn man sich — die Hand auf's Herz — fragt, was er, ganz abgesehn von seiner vielfachen Einseitigkeit, substanziell für die Bewältigung und Erarbeitung des so grofsen und reichen Gebiets der Aesthetik [1]) gethan, so beschränkt sich dies, Alles in Allem genommen, hauptsächlich auf die nähere Bestimmung des Wesens der Poesie, namentlich des Dramas, und dies verdankt er zum grofsen Theil, wie er selbst bekennt, dem Aristoteles. Lessing sagt irgendwo einmal: „Mit dem „Ansehn des Aristoteles würde ich bald fertig werden, wenn ich es „nur ebenso leicht mit seinen Gründen vermöchte". In der That, man wäre dem sklavischen Autoritätsglauben seiner blinden Verehrer gegenüber, die ihn meist am wenigsten kennen und mit ihren lobhudelnden Phrasen seinem wahren Ansehn mehr schaden als nützen, versucht, jenen Satz umzukehren und zu sagen: „Mit Lessings Grün„den könnte man schon fertig werden, wenn man es nur ebenso „gut mit seinem Ansehn vermöchte".

6. Das Ideal.

237. Ehe wir auf Lessing's bei Weitem erfreulichere und wahrhaft grundlegende Erörterungen über das Drama übergehen,

[1]) Wir sprechen hier nicht von seinen Verdiensten um die Archäologie und Philologie, sondern um die Aesthetik, dies mufs ausdrücklich bemerkt werden.

haben wir hier noch seine Ansichten über den Begriff des Ideals, welche durchaus auf dem oben erläuterten beschränkten Princip der plastischen Naturschönheit beruhen, in Kürze anzuführen. Sie sind, wie man schon hieraus schliefsen kann, der Art, dafs sie einer eingehenden Widerlegung kaum bedürfen. Um jedoch eine Art Maafsstab für ihre Würdigung zu gewähren, möge hier eine kurze Vorbemerkung über das Wesen dieses Begriffs vorausgeschickt werden.

Mit dem Ausdruck „Ideal" verbindet man zunächst die Vorstellung des Vollkommenen schlechthin, und in dieser allgemeinen Fassung spricht man nicht nur in Hinsicht auf das ästhetische Gebiet, sondern auch auf andere, z. B. das sittliche, das natürliche u. s. f. von *Idealen*. In diesem ganz allgemeinen Sinne sind die Ausdrücke das „Ideal eines Weibes", „Ideal einer bestimmten Thiergattung" u. s. f. aufzunehmen. Diese nämliche Bedeutung hat dann aber auch der Ausdruck „Ideal eines menschlichen Körpers", nämlich dafs diese Gestalt den Gattungsbegriff am vollkommensten darstelle. Hier ist jedoch schon der Uebergangspunkt zum ästhetischen Gebiet. Denn es liegt auf der Hand, dafs so ganz allgemein vom „Ideal eines menschlichen Körpers" zu reden, entweder zu einer leeren, nämlich die Unterschiede der geschlechtlichen Form ganz ignorirenden Abstraction oder aber zu jener hermaphroditischen Verirrung führen mufs, in die auch Winckelmann und später W. v. Humboldt hineingeriethen. Mit andern Worten: dieses „Ideal der menschlichen Gestalt" scheidet sich, sobald man es zur Anschauung erhebt, sofort in eine männliche und eine weibliche Idealgestalt. Aber auch hier kann man nicht stehen bleiben, denn es tritt — selbst vom rein anthropologischen Gesichtspunkt — die Forderung auf, weitere Unterschiede zu machen; und dies geschieht in der That, indem man z. B. in ganz formaler Beziehung vom „Ideal eines Kindes", eines „Greises" u. s. f. spricht, wobei also die verschiedenen Altersstufen die Basis bilden. Hierin ist nun schon ein Fortschritt des allgemeinen (abstrakten) Begriffs des Ideals — wie wir es auch bei Winckelmann gesehen[1]) — zur Individualisation und Konkrescirung zu erkennen, die aber dann noch viel weiter geführt werden mufs, indem für jede fernere Differenzirung, wodurch der Inhalt immer konkreter und lebensvoller wird, ein neuer „Typus" sich erzeugt, welcher das wesentlich Charakteristische — zu dem sich so der allgemeine Begriff des Vollkommenen krystallisirt — zum Inhalt hat. So kommen wir

---

[1]) S. oben No. 217—219. (S. 402 ff., besonders auch S. 405 und 406.)

endlich zu demjenigen konkreten Begriff des *Ideals*, wonach dasselbe für jede Form des Lebens, und nicht nur des menschlichen, sondern jedes Lebens, ein ganz bestimmtes Vorbild abgiebt. In diesem, das Künstlerische entschieden statt des blos Naturschönen berührenden Sinne spricht man dann nicht mehr blos von dem „Ideal einer Menschengestalt" ganz im Allgemeinen, sondern beispielsweise von dem Ideal eines Betteljungen, eines Geizhalses, einer Höckerfrau, eines Jokeys, eines Affenpinschers u. s. f. — Und — dies soll noch bemerkt werden — solches Ideal ist in der That erst das wahre, echte, allein künstlerische, weil charakteristische, Ideal, ohne welches die Kunst nichts als nüchterne Leerheit und abstrakte Langeweile wäre. Darf man *Richard III.* von Shakspeare nicht „das Ideal eines gekrönten Bösewichts" nennen? — Selbst vom „Ideal der Häfslichkeit" kann man in solchem Sinne sprechen, vorausgesetzt dafs sich das Charakteristische darin in scharfer und prägnanter Weise ausspricht[1]). Das Unschöne und das Unkünstlerische sind sehr verschiedene Begriffe. In der Kunst giebt es nichts Häfsliches.

Von dieser allmäligen Steigerung des abstrakten und leeren Idealbegriffs zur lebens- und inhaltvollen Bestimmtheit des konkreten und charakteristischen Ideals sieht nun Lessing nicht nur gänzlich ab, sondern er verwirft sie auch geradezu, weil er sich durchaus auf dem Standpunkt der plastischen Naturschönheit der menschlichen Gestalt hält und von hier aus alles nicht dazu Gehörige oder vielmehr nicht dazu Passende mit dem Messer seiner kritischen Reflexion einfach wegschneidet. So nur ist es zu begreifen, wenn Lessing erklärt, „das Ideal der Schönheit bestehe vornehmlich im „Ideal der Form, doch auch verbunden mit dem Ideal der Karnation" (nicht Kolorit) „und des permanenten Ausdrucks. Die blofse „Kolorirung und der transitorische Ausdruck" (Affekt) „haben kein „Ideal, weil die Natur sich selbst nichts Bestimmtes darin vor„gesetzt". Was er unter „permanentem" und „transitorischem Aus„druck" versteht, ist wohl kaum einer Erklärung bedürftig. Jenes ist das habituelle Gepräge, die physiognomische Bestimmtheit, dieses der vorübergehende Ausdruck der momentanen Erregung. — Ferner: „Die höchste körperliche Schönheit existirt nur im Men„schen und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal „findet bei den Thieren schon weniger" — konsequenter Weise

[1]) Wir können selbstverständlich hier nur in ganz äufserlicher Weise von diesem Begriff eine allgemeine Vorstellung geben; das eigentliche Wesen des Ideals wird später in der „Metaphysik des Schönen" und in der „Philosophie der Kunst" behandelt werden. — Vergl. auch unten No. 870 ff.

müfste er es auch hier ganz leugnen, doch mag er sich dabei erinnern, dafs die Alten auch Thiere dargestellt, und dies ist ihm überhaupt immer maafsgebend — „in der vegetabilischen und leb-„losen Natur aber gar nicht statt" ... „Dieses ist es" — fährt er fort — „was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang „anweiset. Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig „sind; er arbeitet also blos mit dem Auge und mit der Hand, und „das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen „Antheil. Doch" — um die Historienmalerei nicht zu vergessen — „ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen His-„torienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schön-„heit zu richten, nur Klumpen von Personen malt, um seine „Geschicklichkeit in dem blofsen Ausdruck, und nicht in dem „der Schönheit untergeordneten Ausdruck zu zeigen"[1]). — Menzel würde also schlecht weg kommen bei ihm, und nicht nur dieser Maler des „transitorischen Ausdrucks", sondern — mit Ausnahme etwa einiger *schönen* Figuren der alten romantischen Düsseldorferei — die gesammte moderne Historienmalerei. —

Wenn man nun ernstlich fragt, was denn aber Lessing selbst unter dem Ideal verstanden habe, wodurch sich solche sonderbaren Ansichten erklären liefsen, so reicht dazu keineswegs die Hinweisung auf das plastische Ideal der Antike hin. Dies ist zwar sein Maafsstab, wie wir schon mehrmals angedeutet, allein wie er sich denselben in der Anwendung auf die Malerei eigentlich dachte, d. h. auf welche Art von Motiven er ihre schöpferische Thätigkeit beschränkt wissen wollte, dies geht nicht mit voller Klarheit aus seinen Aeufserungen hervor. Zwar schwebt ihm immer der Begriff einer plastischen Idealgestalt, aber in ganz unbestimmten Umrissen, vor, und insofern kann man sagen, dafs er alle Kunst auf die antike Plastik der menschlichen Gestalt habe zurückführen wollen; allein wie dies nun in der künstlerischen Praxis für andere Kunstgattungen möglich sei, und welche bestimmten Grenzen sich daraus z. B. für die Malerei ergeben, diese konkrete Frage läfst er unberührt. Wenn er daher in der berühmten Scene des Malers Conti mit dem Prinzen (*Emilia Galotti* I. 4.) sagt: „Die Kunst mufs ma-„len, wie die plastische Natur — wenn es eine giebt — das „Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff „unvermeidlich macht, ohne den Verderb, mit welchem die Zeit da-„gegen ankämpft", so schliefst er damit nicht nur auch für die Por-

[1]) Vergl. oben No. 236. (S. 458).

traitmalerei jede individualisirende Charakteristik aus, sondern er beschränkt sie auch lediglich auf die Darstellung schöner jugendlicher Physiognomien und Gestalten. Daſs er dies durchaus im Sinne hat, geht aus einer Stelle seiner *Kollektaneen* hervor, wo er bemerkt, daſs es „bei den Alten nicht erlaubt war, die Gottheiten „nach Sterblichen, wenn ihre Bildungen auch noch so schön und „erhaben waren, zu portraitiren", weil sie „ein eignes hohes „Ideal verlangten", und aus dem groſsen Beifall, den er der Aeuſserung des alten römischen Philisterphilosophen, Cicero, spendet: *Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulcritudinis eximia quaedam;* was insofern Unsinn ist, als diese *species* ohne die voraufgehende *contemplatio* (wenigstens *aliquorum*) gar nicht in *ipsius mentem* hineinkommen, also auch nicht darin sitzen kann.

Stellt nun Lessing schon die abstrakte Naturschönheit der menschlichen Gestalt über den Ausdruck, so setzt er sie um so mehr über die Gewandung; und doch sind diese beiden Elemente (was Winckelmann wohl fühlte[1]) gerade diejenigen, welche die malerische Schönheit der Form gegen die plastische Schönheit derselben vorzugsweise charakterisiren. Er sagt (im *Laokoon*): „Schönheit ist die höchste Bestimmung der Kunst; Noth erfand die „Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun?" (Die Architektur ist auch durch die Noth erfunden, aber, wohl auch von Lessing, schwerlich deshalb als Kunst über Bord zu werfen). „Ich „gebe zu, daſs es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was „ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form?" — Die „Schönheit der menschlichen Form", das ist also immer das *Alpha* und *Omega* seines ästhetischen Maaſsstabes. Wie wenig er eine Ahnung hatte von dem wirklichen Wesen des Malerischen, d. h. überhaupt des nachantiken Kunstideals — weniger selbst als Plotin, dem in der That solche Ahnung aufgegangen war[2]) —, geht aus mannigfachen Aeuſserungen, z. B. aus der hervor, daſs er den wunderlichen Wunsch ausspricht, die „Künstler aus den alten Zeiten zurück„rufen und sie mit Begebenheiten unsrer jetzigen Zeit beschäftigen" zu können. — Dies ist nämlich das Umgekehrte von seinem Princip, daſs die „jetzige Kunst" das antike Ideal verwirklichen solle. Auch scheint es, als ob aus dieser subtilen, aber abstrakten Bestimmung der „idealen Schönheitsform" sich die Sympathie erklären läſst,

---

[1]) S. oben No. 211. Schluſs. (S. 393). — [2]) S. oben No. 180 am Schluſs (S. 246).

welche er für die Hogarth'sche *Schönheitslinie* bekundete. In seiner Anzeige der Uebersetzung von der *analysis of beauty* (1754) in der Vossischen Zeitung bemerkt er, dafs diese „neuen Ideen in der „ganzen Materie von der Schönheit ein Licht anzünden, wie man „sie nur von einer solchen Vereinigung des Denkers und Künstlers „erwarten könnte“.[1]) Erwägt man nun die Dürftigkeit einer solchen Bestimmung wie die Wellen- oder Schlangenlinie als die „Linie der „Schönheit“, gleichsam als sei damit ein Recept für die Schönheit gegeben, so mufs es höchlichst auffallen, wenn Lessing die Ansicht ausspricht, dafs „nicht nur Maler und Bildhauer davon profitiren „können, sondern auch Dichter und Tonkünstler, vermöge der Ver„bindung, welche alle Künste und Wissenschaften unter einander „haben, ähnliche Gründe der Schönheit in den Werken des Geistes „und der Töne darin entdecken und ihren schwankenden Geschmack „auf feste und unwandelbare Begriffe zurückbringen lernen“[2]). Dafs er in der That die Schönheit gleichsam in eine mathematische Formel einschliefsen zu können glaubte, geht übrigens aus einem Briefe an Mendelssohn (1758) hervor, wo er in Beziehung darauf bemerkt, dafs er sich „deshalb auf Geometrie legen“ wolle.

Aus allem Diesen ergiebt sich deutlich, dafs Lessing in der That das Princip der Formschönheit in durchaus abstraktem Sinne auffafste, dafs er im Besondern von einem konkreten und sich individualisirenden Ideal, namentlich hinsichtlich des Gegensatzes der malerischen und plastischen Schönheit, keine Vorstellung hatte. Und merkwürdig! nur für die bildende Kunst ging ihm das Verständnifs der geschichtlichen Nothwendigkeit eines nachantiken oder, wie man es wohl zu nennen pflegt, des „romantischen“ Ideals ab, nicht für die Poesie; besonders nicht für das Drama, wie er es denn besonders im Shakspeare auf's Höchste anzuerkennen wufste. Und hienach scheint denn wohl, wenn wir schon jetzt für die eine Seite der Lessing'schen Aesthetik zu einem Resultat kommen wollen, die Behauptung nicht ungerechtfertigt, dafs seine Principien, da sie aus einem abstrakt-einseitigen Begriff der Schönheit stammen, für die wahrhafte Erkenntnifs des Gesammt-Gebiets der bildenden Kunst, hinsichtlich ihres Wesens und ihrer organischen Gliederung, nament-

---

[1]) Er übersieht dabei ganz, wie Hogarth in seinen Gemälden auf nichts weniger als auf *Schönheit* ausgeht, sondern gerade den *Ausdruck* in jener von ihm so streng getadelten Einseitigkeit, ja nicht selten bis zur Karrikatur kultivirt. Aber solches Abstrahiren liegt ganz im Wesen der Reflexion. (Vergl. oben S. 310). — [2]) Schon Göthe bemerkte dazu ganz richtig: „Die Hogarth'sche Schönheitslinie hat nur in dem Gebiet „der lebendigen und organischen Natur ihre Anwendung, wie es andrerseits keine „Linie, die absolut unschön wäre, geben wird“ (Werke LV. S. 298).

lich aber der Malerei, nicht nur keinen Fortschritt über Winckelmann hinaus enthalten, sondern im Gegentheil einen entschiedenen Rückschritt dagegen. — Der Schwerpunkt der Lessing'schen Aesthetik ist daher durchaus nicht hier, sondern auf der Seite der Poesie, namentlich des Dramas, zu suchen.

7. Drama und Musik.

238. Hätte Lessing für seine Untersuchungen über die bildende Kunst einen Aristoteles gehabt, auf den er sich stützen konnte, wie er ihn für das Drama gehabt hat, so wäre sein „Laokoon" anders ausgefallen. „Man kann studiren" — sagt er in der Dramaturgie — „und sich tief in den Irrthum hineinstudiren. Was mich „also versichert, dafs mir dergleichen nicht begegnet sei, dafs ich „das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist Dieses, „dafs ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus „den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahirt „hat"... Er hält die *Poetik* des Aristoteles für ein „ebenso un„fehlbares Werk wie die *Elemente* des Euklides nur immer sind". Besonders ist er von der Tragödie überzeugt und „getraut es sich „unwidersprechlich zu beweisen, dafs sie sich von der Richtschnur „des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich eben so „weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen". — Nach dieser unumwundenen Erklärung hätten wir, in Betreff des Princips Lessing's, eigentlich nur auf Aristoteles zu verweisen, wenn nicht Lessing doch hinsichtlich der weiteren Durchführung und praktischen Anwendung des Princips vielfach neue und interessante Gesichtspunkte eröffnete.

Ein Hauptpunkt in der Bestimmung des Begriffs der Tragödie ist — auch bei Aristoteles — selbstverständlich jene doppelte Forderung: einmal, in Betreff des Inhalts der *Nachahmung*, dafs dieser eine „Handlung" sei, und zweitens, in Betreff der specifisch tragischen Wirkung, dafs sie durch „Erregung von Furcht und „Mitleid eine Reinigung der gleichartigen Leidenschaften her„vorbringe": die *Katharsis*. Von Bedeutung ist sogleich hiebei, dafs Lessing nachweist, wie durch die aristotelische Definition auch die äufsere Form des Dramas gefördert sei, die man bis dahin als etwas Konventionelles betrachtet hatte. Die tragische Wirkung erfordert die Gegenwärtigkeit der Handlung, sagt Lessing; ob er damit aber nur eine graduelle Bestimmung gegen die durch blofse Beschreibung (im Epos) erreichte ausdrücken, oder einen qualitativen Unterschied bezeichnen wollte, ist aus seinen Worten nicht klar zu entnehmen. Aber nicht dieser Einwurf allein läfst sich gegen solche

Deutung erheben, sondern auch der andere, daſs, da nicht jede dramatische Form mit einer Mitleid und Furcht erregenden Handlung als Inhalt nothwendig verbunden ist, die Dramatisirung statt der epischen Beschreibung also eigentlich nur der Tragödie, nicht auch dem Schauspiel oder dem Lustspiel zukäme. Offenbar wird mithin jene Form, wenn auch aus dem Wesen des Dramas, so doch aus einem andern Moment desselben als dem der tragischen Wirkung zu entwickeln sein.

Ein zweiter Hauptpunkt für die Bestimmung des Dramas bei Lessing ist die Wahrheit, nicht die geschichtliche Richtigkeit, sondern die durch den Charakter geforderte innere Wahrheit. Er sagt darüber[1]) daſs „die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein „müssen als die Fakta"..., daſs es „ein weit verzeihlicherer Fehler „sei, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die „Geschichte giebt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren „selbst, es sei von Seiten der inneren Wahrscheinlichkeit oder von „Seiten des Unterrichtenden, zu verstoſsen". Er macht dies namentlich auch gegen Corneille geltend und setzt hinzu, daſs, wenn er sich dadurch den Namen des „Groſsen" erworben, er eher den des Ungeheuren verdiene, „denn nichts sei groſs, was nicht wahr „ist". Weiterhin kommt er dann auch auf das „Lächerliche", als Element der Komödie, welches wir schon im *Laokoon* antrafen, zu sprechen. Er unterscheidet die echte Komödie, welche auf sittlicher Tendenz beruht, sehr scharf von der Posse und der sogenannten weinerlichen Komödie, welche letztere er, im Widerspruch mit früheren Ansichten, später gelten läſst. —

Alle diese und andere, mehr in dramaturgischer als ästhetischer Beziehung wichtigen Aussprüche Lessing's, welche uns heut zu Tage sehr einfach und fast selbstverständlich erscheinen, hatten damals eine fast revolutionäre, weil vom Konventionellen gänzlich abweichende Wirkung. Die Alleinherrschaft des französischen Dramas und besonders der französischen Tragödie wurde durch die Kritik Lessing's über Corneille und Voltaire bis in den Grund erschüttert: und dieser Erfolg wurde in hohem Grade unterstützt durch seine eignen Dramen, in denen er seine theoretischen Aussprüche zur vollendetsten praktischen Durchführung brachte. Durch Beides ist Lessing für die deutsche Nation der Lehrer einer edleren und reineren Kunstanschauung geworden, indem er sie aus der Unwahrheit

---

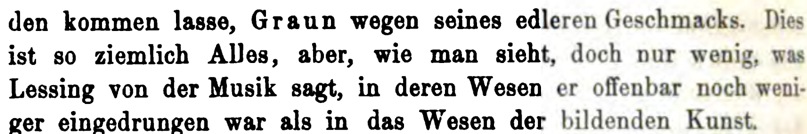
[1]) Dramaturgie, 83. Stück am Schluſs und 84. Stück im Anfang.

verschnörkelter Effekthascherei befreite und zur Einfachheit und Wahrheit des reinen gesunden Geschmacks emporhob.

239. Wir könnten noch eine Menge von kernhaften Aussprüchen Lessing's über verschiedene Fragen der Dramatik anführen, aber da sie keine neuen principiellen Punkte berühren, gehören sie mehr in eine Geschichte der Dramaturgie als in die der Aesthetik im Allgemeinen. Das lyrische Element stand ihm, seiner ganzen Geistesanlage nach, ferner; und Dies ist denn auch als der Grund zu betrachten, warum er es nicht nur zu keiner vollständigen Theorie der Poesie brachte, sondern auch die Musik fast ganz ignorirte, oder doch nur gelegentliche, aber keineswegs immer zutreffende Bemerkungen darüber machte.

Seine Ansichten über Musik knüpft Lessing an die allgemeine Frage über eine Verbindung der schönen Künste mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung an. — „Unter „allen möglichen Verbindungen der schönen Künste" hält er die „der Poesie mit der Musik für die vollkommenste", so daſs „die „Natur sie nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und „derselben Kunst bestimmt zu haben scheint". Er bedauert es, daſs man, wo man an eine solche Verbindung denkt, die „eine „Kunst zur Hülfskunst der andern zu machen suche und von einer „gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen „hervorbringen, nichts mehr wisse".[1]) Aber auch nur „die eine Art" (der Hülfe) hätte man (in der Oper) „berücksichtigt, während man „diejenige Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst sei, „unbearbeitet gelassen". Schwerlich hat er dabei an das Oratorium oder gar blos an das Recitativ gedacht, denn im Oratorium ist doch die Poesie immer nur helfend und das Recitativ gehört ja zur Oper. Was er sich aber gedacht, ist nicht klar. Wie es scheint, hat er sich dabei der alten Chöre erinnert: dahin zielt wenigstens seine Aeuſserung, daſs „das Orchester bei unsern Schauspielen gewisser„maaſsen die Stelle der alten Chöre vertritt". Sodann spricht er von „dramatischen Symphonien", als in welchen jene Einheit der Poesie und Musik erreicht werden müsse. — Wesentlicher ist es, daſs er sich gegen die Naturnachahmung in der Musik oder gegen die musikalische Malerei erklärt; er lobt im Gegensatz zum hamburgischen Kapellmeister Telemann, der sich dergleichen zu Schul-

[1]) Diese entschieden falsche Ansicht, welche schon *Batteux* (vergl. No. 172 S. 319 ff.) zurückgewiesen hatte, ist neuerdings durch die vortreffliche Schrift **Planck's** „Ueber die Verbindung der Künste auf der Bühne" mit schlagenden Gründen widerlegt worden.



den kommen lasse, **Graun** wegen seines edleren Geschmacks. Dies ist so ziemlich Alles, aber, wie man sieht, doch nur wenig, was Lessing von der Musik sagt, in deren Wesen er offenbar noch weniger eingedrungen war als in das Wesen der bildenden Kunst.

240. Trotz der nicht abzuleugnenden Unzulänglichkeit der Lessing'schen Aesthetik und obschon sich der substanzielle Inhalt derselben in wenigen einfachen Sätzen darstellen läfst, ja selbst den Umstand in Erwägung gezogen, dafs er hinsichtlich des ersten und wesentlichsten Grundbegriffs, nämlich des „Schönen", nicht nur keinen Schritt über Winckelmann hinaus gethan, sondern vielmehr sein Begriff des „Schönen" sowohl an sich dürftiger als auch weniger tief gefafst ist als der Winckelmann'sche: trotz allem Dem darf doch nicht verkannt werden, dafs Lessing durch die geistvolle und erfolgreiche Verwerthung der aristotelischen Dramaturgie und überhaupt durch die lebendige Erfassung der ästhetischen Probleme eine aufserordentliche, ebenso weitgreifende wie nachhaltige Anregung gegeben hat. Von seinem Auftreten an datirt sich in Deutschland erst die im besten Sinne praktische Theilnahme für ästhetische Fragen überhaupt, und selbst die Gegner, welche er sich erweckte, trugen nur dadurch, dafs sie die anderweitigen, nicht minder berechtigten Momente des Gebiets in Betracht zogen und zur Geltung zu bringen suchten, dazu bei, die bahnbrechende Wirkung seiner ästhetischen Thätigkeit zu steigern. Wenn dies aber im vollsten Maafse anzuerkennen ist, so hat gleichwohl die kritische Geschichte der Aesthetik zu konstatiren, dafs, da in diesem Anstofs — gleich einem in ruhiges Wasser geworfenen Stein, welcher immer weitere Wellenkreise hervorruft und schliefslich die ganze Fläche in Bewegung setzt — seine eigentliche epochemachende Bedeutung liegt, gegen die praktische Tragweite dieses gewaltig bewegenden Anstofses die Beschränktheit seiner ästhetischen Principien und ihre geringe theoretische Tragweite nicht sehr erheblich in's Gewicht fallen.

Diese durch Lessing hervorgerufene Bewegung machte gewissermaafsen die Winckelmann'schen Gedanken erst fruchtbar, sofern sie dieselben aus der fast unnahbaren Hülle archäologischer Gelehrsamkeit an's Licht und gleichsam auf den grofsen Markt der Bildung brachte. Allein so mächtig und nachhaltig diese Bewegung auch wirkte, so haben wir sie hier bis in ihre fernsten Wellenschläge nicht zu verfolgen. Sie hängt wesentlich mit der gesammten Literaturgeschichte des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts zusammen und setzte sich in dem gegenwärtigen so lange fort, bis **Kant's** „Kritik der Urtheilskraft" ihre Früchte zu tragen und die ästheti-

schen Lager zu theilen begann. Während **Göthe** z. B. seiner ganzen Entwicklung nach durchaus noch auf dem substanziellen Boden der Winckelmann-Lessing'schen Kunstanschauung stand, nur dafs er das Princip in liberaler Weise auch für andere Kunstgebiete zu fruchtbaren Konsequenzen fortführte, verhielt sich **Schiller** fast ganz auf ähnliche Weise zur Kant'schen Philosophie. Während wir also den Letzteren erst später zu betrachten haben, müssen wir **Göthe** und mit ihm einige andere, zum Theil eine gegenerische Stellung gegen Lessing einnehmende Aesthetiker, wie **Herder** und **Hirt**, vor Eintritt in die durch Kant bezeichnete dritte Stufe dieser Periode in Betracht ziehen. *

§. 39. IV. Die Populärästhetik dieser Stufe: Herder, Hirt, Göthe.

241. Es ist schon oben von einigen Ansichten **Herder's**, Lessing betreffend, die Rede gewesen. Später hat er sich dann besonders in seiner *Kalligone* mit grofser Leidenschaftlichkeit gegen Kant's *Kritik der Urtheilskraft* gewandt. Diese Polemik ist ohne Darstellung der Kant'schen Aesthetik zwar ihren Principien nach, nicht aber der Sache nach zu verstehen. Im wahren Grunde indefs ruhen die ästhetischen Ansichten der in der Ueberschrift genannten Kunstfreunde — denn dies ist im Allgemeinen ihr gemeinschaftlicher Standpunkt, wie wir sehen werden — auf demselben Boden, nämlich auf dem durch Winckelmann und Lessing zum Bewufstsein gebrachten Begriff der antiken Schönheit, wie sehr sie andrerseits selbst bis zur Opposition gegen Einzelanschauungen, namentlich Lessing's, fortgehen mögen. Das Gemeinsame, was sie — hinsichtlich der Nothwendigkeit, sie noch zur zweiten Stufe dieser Entwicklungsperiode des ästhetischen Bewufstseins zu rechnen — verbindet, beschränkt sich indefs auf zwei Punkte, nämlich nach der **positiven** Seite hin darauf, dafs sie, wie Winckelmann und Lessing, durchaus bei ihrem Aesthetisiren stets den substanziellen Inhalt des objektiven Gebiets des Schönen in der Vorstellung haben, nach der **negativen** hin darauf, dafs sie, im Zusammenhange hiemit, in keiner Weise ihre Anschauungen in Form philosophischer Deductionen aussprechen oder, mit andern Worten, dafs sie nie systematisch sondern eben popularphilosophisch verfahren. Diese beide Punkte bilden, im Verein mit dem erwähnten gemeinschaftlichen Ausgang von der Idee der antiken Schönheit, das Band, welches sie verknüpft; im Uebrigen gehen sie dann allerdings in ihren indivi-

duellen Ansichten über Detailfragen zum Theil ziemlich weit auseinander.

Der Unterschied zwischen ihnen kann nun vorläufig dahin bestimmt werden, dafs Herder's Vorstellung von der Schönheit wesentlich die Tendenz auf allgemeine Naturschönheit hat, sofern er in den Gestalten der objektiven Welt die Formen als Ausdrucksweisen eines inneren Lebens zu begreifen sucht, während Göthe, obwohl auch er — schon als tiefempfindender Naturfreund — die natürliche Lebendigkeit, wo immer sie sich als Schönheit zur Erscheinung bringt, in vollster Innigkeit erkennt und anerkennt, dennoch die subjektive Welt der künstlerischen Gestaltung vor Allem in's Auge fafst, ja geradezu, selbst bei seiner ästhetischen Betrachtung der Naturschönheit, den sie darstellenden Künstler niemals vergifst. Diesem nicht allzuschroffen Gegensatz gegenüber bildet nun Hirt einen neuen Gegensatz, indem er gegen Herder (mit Göthe) vorzugsweise das *Kunstschöne*, gegen Göthe (mit Herder) das *Charakteristische* als Ausdruck individueller Lebendigkeit geltend macht.[1]) Dafs nach diesen, obwohl weniger im Princip, als in ihren Konsequenzen abweichenden, also doch immerhin wesentlichen Differenzen der Sonderstandpunkte ihre Ansichten über konkrete Fragen, z. B. über das „Ideal" u. s. f., ebenfalls wesentlich modificirt erscheinen müssen, ergiebt sich von selbst; in welcher Weise dies geschieht, wird sich aus der näheren Betrachtung zu ergeben haben. — An Herder schliefst sich dann in gewisser Beziehung Hamann an, der die Herder'schen Ideen in's Mystische, ja Pietistische transponirte, übrigens auf Herder selbst einen in vielfacher Beziehung bestimmenden Einflufs gehabt hat.

§. 40. *Georg Gottfried v. Herder.*[2]) — *Johann Georg Hamann.*

242. Herder's Aesthetik beruht äufserlich, wie schon bemerkt, auf einer Opposition gegen Kant's *Kritik der Urtheilskraft.* Sie nimmt zwar nicht von ihr ihren Ausgangspunkt, da er bereits in den *Kritischen Wäldern oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen betreffend* (3 Theile Riga 1769), sich besonders mit einer Kritik des Lessing'schen *Laokoon* beschäftigt hatte und in mehreren kleineren Schriften, z. B. *Plastik; einige Wahr-*

---

[1]) Vergl. über dies Verhältnifs näher No. 251 (S. 492). — [2]) Da Herder's Bedeutung mehr in seinen anderweitigen literarischen und besonders kulturgeschichtlichen Untersuchungen als in der Aesthetik beruht, so ist eine Charakteristik hier nicht am Orte und bemerken wir nur, dafs er 1744—1803 lebte.

nehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume (Riga 1778) u. a. m. Einiges über seine ästhetischen Ansichten hatte verlauten lassen. Aber das Hauptwerk bleibt in dieser Beziehung doch die *Kalligone*, worin er seine Ansichten in Form einer entschiedenen — und zwar sehr leidenschaftlichen — Kritik der „Kritik der Urtheilskraft" zur Geltung zu bringen suchte. Da er hier fast in jedem Satze gegen Kant's Aussprüche und Deductionen Front macht, so ist die *Kalligone* ohne genauere Kenntnifs der Kant'schen Aesthetik eigentlich nicht zu verstehen, und so werden wir genöthigt sein, vorgreifend wenigstens die allgemeinen Grundzüge des Kant'schen Standpunkts, der seiner allgemeinen Basis nach übrigens schon in der Einleitung zu diesem Abschnitt[1]) im Princip charakterisirt ist, sowie einige seiner Hauptsätze kurz anzugeben. Allein insofern die Herder'sche Aesthetik nichts weniger als eine wissenschaftliche Widerlegung der Kant'schen ist, vielmehr lediglich auf einem durchgehenden Mifsverständnifs der letzteren beruht und nothwendig beruhen mufs, da Herder's Einwürfe durchaus in dem Boden der vorkantischen Philosophie wurzeln, also in ihrer Beurtheilung derselben unzulängliche, ja geradezu unrichtige Kriterien anwenden: so handelt es sich für uns doch hier weniger um eine Prüfung dieser Einwürfe selbst hinsichtlich ihrer oppositionellen Bedeutung, als vielmehr um ihren positiven Inhalt, behufs Charakteristik der Herder'schen Anschauungen über Schönheit und Kunst.

243. Auf den absoluten Gegensatz des Subjekts und Objekts oder, was dasselbe ist, des Geistes und der Natur gründet Kant sein Princip der blofsen Subjektivität des Denkens, indem er erklärt, das „Ding an sich" sei unerkennbar und nur unsere Vorstellung von den Dingen sei Gegenstand des Erkennens. Dies ist die eine Seite, nämlich die Stellung des Geistes zur Natur. Die andere aber ist die Stellung des Geistes zu sich selbst: die Erkenntnifs seines eignen Wesens. Hier, in diesem seinem eignen Gebiet, ist ihm das „Ding an sich" erkennbar: das Wesen des Geistes ist die Freiheit. So zerfällt die Kant'sche Philosophie zunächst in den Gegensatz der theoretischen und der praktischen Philosophie; nämlich in die Lehre von dem subjektiven Erkennen und in die Lehre von der Freiheit: jene behandelt er in der *Kritik der reinen Vernunft*, diese in der *Kritik der praktischen Vernunft*. Jenes, das subjektive Erkennen, ist das Gebiet des Verstandes, mit dem Ziel des *Wahren*, dieses, das subjektive Wollen, mit dem Ziel des *Guten*,

---

[1]) Siehe oben am Ende des II. Kap. No. 188. (S. 344).

ist das Gebiet der Vernunft. Kant ist der Erste, welcher diese beiden, Verstand und Vernunft, als bestimmt getrennte Vermögen unterscheidet, wenn auch später über diesen Unterschied — wenigstens im Kant'schen Sinne — fortgegangen worden ist. Zwischen dieselben als gegensätzliche *Vermögen,* die schlechthin als „Erkenntnifsvermögen" und „Begehrungsvermögen" fungiren, schiebt nun Kant ein drittes, die „Urtheilskraft", in der Weise ein, dafs sie theilweise an beiden participirt, theilweise wieder von beiden verschieden ist. Mit dem Erkenntnifsvermögen hat sie das Urtheilen, mit dem Begehrungsvermögen die Lust oder Unlust gemein, allein — um sie nicht mit ihnen zu identificiren — setzt er hinzu, ihr *Urtheilen* sei „ohne Begriffe", denn mit diesen habe nur der Verstand zu thun, und ihre *Lust* sei „ohne Interesse", denn dies komme nur dem Begehren zu. Wenn nun der Verstand auf das *Wahre,* das Begehrungsvermögen auf das *Gute* gerichtet ist, so tendirt die Urtheilskraft auf das *Schöne,* denn dies erfordert einerseits zwar ein Urtheil, nämlich eine Billigung, aber ohne Begriff vom Wesen des Dinges, und bringt andrerseits zwar eine Befriedigung hervor, aber ohne ein praktisches Interesse an derselben. — Diese begriff- und interesselose Erkenntnifs des Schönen ist der *Geschmack.*[1]) —

Man begreift nun leicht, dafs Kant hiemit eigentlich weiter nichts als das ganz Richtige behaupten will, dafs das ästhetische Wohlgefallen weder auf logischem Begreifen beruhe noch mit einer Begierde erweckenden Lust verbunden sei. In diesem Sinne sind denn auch seine Definitionen des Schönen aufzufassen, wonach es ist: 1. „was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen „Wohlgefallens, vorgestellt wird"; 2. „was ohne Begriff allgemein „gefällt"; 3. „Form der Zweckmäfsigkeit eines Gegenstandes, sofern „sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird"; 4. „was ohne Begriff als Gegenstand eines nothwendigen Wohlge„fallens erkannt wird". Ferner ist daraus seine wichtige Unterscheidung des *Wohlgefälligen* vom Angenehmen und Guten, als welche mit Interesse verbunden seien, die strenge Abscheidung des *Schönen* vom Zweckmäfsigen und Vollkommnen u. s. f., die feine Trennung des *reinen* vom *adhärirenden Schönen*, welches letztere deshalb nicht rein sei, weil es ebenfalls mit der Vorstellung eines Zwecks sich verbinde u. s. f., zu verstehen, und wenn er auch, dem

---

[1]) Es versteht sich von selbst, dafs hier nur eine dem allgemeinen Verständnifs sich anpassende, möglichst fafsliche Darstellung der Kant'schen Grundanschauung gegeben werden soll. Das Genauere findet man bei der Betrachtung der Aesthetik Kant's (s. unten No. 261 ff.).

reichen Gebiet des Schönen und der Kunst selbst fast fremd gegenüberstehend, in seinen weiteren Folgerungen oft auf Sonderbarkeiten gerieth, so ist die Schärfe und Klarheit in seiner Feststellung der fundamentalen Begriffe um so höher zu bewundern. — Diese vorläufigen Bemerkungen können hier, wo es sich für uns nicht um eine Kritik der Kant'schen Aesthetik handelt, genügen, um einen Maafsstab für die Herder'sche Auffassung und die daran sich knüpfenden Ansichten derselben darzubieten. Ihre Einseitigkeit und — nicht immer unabsichtliche — Mifsverständlichkeit lassen ihre Ungerechtigkeit und Härte um so schroffer erscheinen. Uebrigens prägen sich die Eigenschaften in so entschiedener Weise darin aus, dafs es selten nöthig sein wird, noch besonders darauf hinzuweisen. Die blofse Citirung seiner Worte reicht vollkommen hin, um die ungerechtfertigte Animosität gegen Kant für jeden Unbefangenen in's rechte Licht zu stellen.

244. Aeufserlich ist zunächst zu bemerken, dafs Herder schon gegen Kant's „Kritik der reinen Vernunft" eine *Metakritik* geschrieben hatte, über welche — da wir es hier nur mit seiner *Kalligone*, d. h. mit seiner Antikritik gegen Kant's *Kritik der Urtheilskraft*, zu thun haben — nur soviel gesagt sein soll, dafs es für Herder's Ruhm besser gewesen wäre, wenn er sie ungeschrieben gelassen hätte. — In der beliebten Form eines Gesprächs zwischen A, B, C u. s. f., die auch später noch Solger's und Schelling's an sich tiefe Bemerkungen im *Ervin* und *Bruno* so ungeniefsbar für uns macht, geht nun also Herder in der *Kalligone* auf Kant's Definitionen und Erklärungen los, indem er sich bald den Anschein giebt, als wolle er sie aus logischen Gründen widerlegen, bald — wo dies nicht zureichend scheint — in edle Entrüstung und begeisterungsvollen Zorn ausbricht. Auf eine ernsthafte Kritik, die in das wirkliche Verständnifs der vom Gegner nicht nur Gesagten, sondern auch Gemeinten einzudringen sucht, ist überall bei ihm im Entferntesten nicht die Rede. Schon Schiller, der tiefer in Kant eingedrungen war als irgend einer seiner Zeitgenossen, und dem man wohl, auch Herder'n gegenüber, weder hohen sittlichen Ernst noch Begeisterung für die Schönheit wird absprechen wollen, äufserte sich[1]) dahin, dafs „die Schrift (Herders) ihn anekle", weil sie „einen gegen lautere Ueberzeugung versteckten Sinn, eine inkorrigible Gemüthsverhärtung, Blindheit wenigstens, wenn nicht vorsätzliche Verblendung" zeige. *

[1]) Schillers Briefwechsel mit Göthe IV, S. 88 ff.



Für Herder nun ist die kritische Philosophie überhaupt nichts als ein „Reich unendlicher Hirngespinnste, blinder „Anschauungen, Phantasmen, Schematismen, leerer Buchstaben-„worte, sogenannter Transcendentalideen und Spekulationen“ .. „ein „offener Marktplatz für die höchste Keckheit“ . . .; sie spricht für ihn eine „Sprache, aus welcher ein Reich der krassesten Igno-„ranz hervorgehen mufste“ u. s. f. Indefs, da mit dem Schimpfen[1]) allein denn doch gegen einen Kant nicht auszukommen ist, so setzte er der *Kritik der Urtheilskraft* die *Kalligone* entgegen, um zu zeigen, was denn eigentlich an jener daran sei, welche „Begriffe „vom Schönen, von schönen Künsten und Wissenschaften . . . vom „Erhabenen, vom Ideal, vom Sittlichschönen darin gelehrt würden“. Er bezeichnet vorläufig als das Ziel Kant's die „traurige“ Tendenz, dafs „unsrer Empfindung alle Begriffe, dem Geschmacksurtheile alle „Urtheilsgründe, den Künsten des Schönen aller Zweck genommen“ und „die ganze Kunst in ein kurz- oder langweilig äffisches „Spiel verwandelt“ werde. — Das sei nicht Kritik, sondern „Akrisie“; diese müsse „durch die echte Kritik aufgehoben werden, „ihr zwecklos gähnendes Spiel durch fröhlichen Ernst in Verges-„senheit gebracht“, besonders aber die „dumme Abgötterei gegen „Genieprodukte durch Maafs und Gewicht in eine heilbringende Kri-„tik verwandelt werden“. Denn „Maafs sei das stille Zeichen; das „Wahre, Gute und Schöne, ungetrennt und unzertrennlich, sei „die Losung“. — Die Hinzufügung des Wahren, um die obligate Trinität hervorzubringen, ist hier übrigens ganz willkürlich. Kant hatte nur vom Unterschied des „Angenehmen“, „Schönen“ und „Guten“ als verschiedene Arten des Wohlgefallens gesprochen, indem er, zugleich die Wirkungen derselben als differente charakterisirend, hinzusetzte, das Angenehme *vergnüge*, das Schöne *gefalle* und das Gute werde *geschätzt*. — „Schlimm genug für die „Kritik“ — ruft Herder mit wohlfeilem Sophismus — „wenn ihr „Gefälliges nicht vergnügt; was sie vergnügt, ihr nicht gefällt; was „sie vergnügt und ihr gefällt, von ihr nicht geschätzt wird, und „was sie schätzt, ihr weder gefallen noch vergnügen kann“. — Aber von solcher Entgegensetzung und Ausschliefsung ist bei Kant gar nicht die Rede, und ebensowenig da, wo er vom *Guten* und *Schönen* als differenten Begriffen spricht. Ist das Schöne deshalb *schlecht* oder das Gute nothwendig *häfslich*, weil Schön und Gut verschiedene Begriffe sind?

---

[1]) Diese Art der Polemik erinnert lebhaft an die Schopenhauer'sche gegen die Hegel'sche Philosophie, nur dafs Schopenhauer noch giftiger ist.

Mit solchen ganz oberflächlichen und falschen Einwürfen glaubt nun Herder den Kriticismus ruiniren zu können; und sollte dies dennoch ohne Erfolg sein, so giebt er den Rath, die sämmtlichen „kritisch-idealistischen Transcendentalphilosophen in eine Stadt, ab-„gesondert von allen *gebornen* Menschen zu thun, wo sie sich idea-„listisch Brod backen und darüber ohne Begriff idealistisch geschmack-„urtheilen“ könnten. Dies ist nun geradezu kindisch; ist etwa das Resultat seiner eignen ästhetischen Reflexionen „gebacknes Brod“, oder soll es auch nur ihr Zweck sein? Das wäre eine Aesthetik für das liebe Vieh, dessen letzte Kriterien allerdings nach Schiller „Hunger und Liebe“ sind. — Gehen wir jedoch zu seinen eignen Ansichten über.

245. Die *Kalligone* zerfällt in drei Abschnitte, von denen der erste das *Schöne*, der zweite *die Kunst und die Künste*, der dritte das *Ideal und das Erhabene* behandelt. Man sieht schon aus dieser unlogischen Gliederung, daſs er zu keinem wahrhaften Resultat gelangen kann; denn indem er das Ideal und das Erhabene, ohnehin zwei inkommensurable Begriffe, nicht beim Schönen selbst abhandelt, erhält dies einen falschen Nebensinn, aus dem eine Menge Schiefheiten sich entwickeln.

Das eigentlich fundamentale Princip der ästhetischen Ueberzeugung Herder's ist — was schon hervorgehoben wurde — die völlige, substanzielle wie formale, Einheit des Wahren, Guten und Schönen. Diese gilt bei ihm als absolute Voraussetzung, welche, keines Beweises bedürfend, die Unbedingheit eines Glaubensartikels für ihn besitzt. Von diesem Gesichtspunkt betrachtet, fallen natürlich die von Kant mit groſser Sorgfalt und Anstrengung des Denkens festgestellten Unterschiede jener Kategorien, auch hinsichtlich ihrer Form und Wirkung, in sich zusammen, und die Grenzbestimmungen des Angenehmen, Wohlgefälligen, Geschätzten sind für Herder weiter nichts als unnütze Wortkrämerei: „Das kalte „Gefallen genügt der wahren Schönheit ebensowenig wie dem wah-„ren Guten die bloſse Schätzung ... Auch dieses will begehrt, auch „jenes anerkannt und geliebt sein“ ... Allem diesem liege das Wohlgefallen zu Grunde. Denn „Wohlsein ist der Zweck unseres „Daseins“. — Dies klingt nun gegenüber dem stoischen Imperativ Kant's fast epikureisch; allein er fährt fort: „Wie es beschränkt, „wie seine verschiedenen Zweige einander untergordnet werden, das „ist die Aufgabe“. Richtig, aber dies ist eben die Frage, welche Kant gelöst hat.

„Wohlsein“ also, und zwar in dem doppelten Sinne als Wohl-



gefühl und Wohlgefallen: dies ist der Ausgangspunkt des Herder'schen Aesthetisirens. Die Beziehung nämlich zwischen dem (objektiven) Wohlgefallen und dem (subjektiven) Wohlgefühl führt ihn nothwendig zu der Statuirung eines inneren Zusammenhanges zwischen der natürlichen Vollkommenheit eines lebendigen Objekts, die sich als wohlbehagliches Lebensgefühl und Gesundheit ausspricht, und dem Wohlbehagen des diese Vollkommenheit wahrnehmenden und empfindenden Subjekts; und so ist ihm die *Schönheit* nach ihrer objektiven Seite lediglich der Ausdruck einer solchen lebensvollen Zweckgemäſsheit, nach der subjektiven der Eindruck derselben auf unsre Vorstellung, dessen Möglichkeit auf der Analogie jenes Ausdrucks mit unsrer auf dasselbe Ziel des Wohlseins tendirenden Empfindung beruht. An einer anderen Stelle nennt er diesen Zusammenhang, welcher nur zwischen den beiden höheren Sinnen (Gesicht und Gehör) und den Objekten stattfinde, während in den niederen Subjekt und Objekt zusammenflieſsen, ein *Medium zwischen Sinn und Objekt* und bezeichnet dies als den „Exponenten des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt, welcher bei angenehmen „Empfindungen den Schlüssel der Harmonie" enthält. Darum hat „grade die Schönheit für den Empfindenden das höchste Interesse", und darum ist es „wider Natur und Erfahrung", wenn die Schönheit „ohne Begriffe gefallen solle", nämlich weil die Zweckgemäſsheit, also ein Begriff, sowohl der Grund der Schönheit wie der Schönheitsempfindung ist. Diese Empfindung des Zweckgemäſsen und in seiner Zweckgemäſsheit Vollkommenen sei „die Eudämonie der „Gesundheit, welche auf dem regen Spiel der Lebenskräfte beruht"; und „Wohlgestalt, gefällige Form des Körpers ist eine solche Verbindung der Theile zum Ganzen" — auch dieser Begriff wird so, ohne nähere Begründung eingeführt —, „das dieser Körper sein „soll, sofern sie unserm tastenden Gefühl oder unserm Auge, das „dem Finger unendlich zarter nachtastet, ein sanftes Gefühl ihrer „Ein- und Zusammenstimmung geben". Weiter führt er dann die Kategorien der *Ruhe* und *Bewegung* ein, welche er durch die gerade und geschwungene Linie symbolisirt, deren mannigfache Kombinationen das Wesen der Körper zum reellen Ausdruck bringen. Das Maximum dieses Ausdrucks ist ihre Vollkommenheit und „die sinnliche Wahrnehmung dieses Maximum in allen dahinstrebenden Mitteln und Kräften ist das Gefühl der Vollkommenheit eines „Dinges, d. i. seine Schönheit".

Hier sieht man nun deutlich, wie weit Herder in seinem Begriff von Schönheit hinter Kant zurückbleibt, der in sehr entschie-

dener Weise die bloſse Vollkommenheit, d. h. die Uebereinstimmung der Gestaltung mit dem Lebenszweck, davon abschied. Für Herder müſsten so konsequenter Weise vollkommne Schleimthiere oder vollkommne Krokodile, Elephanten u. s. f. schöner sein als nicht ganz vollkommne Menschen. Indem er nur diese Konsequenz nicht zieht, sondern vielmehr Stufen der Schönheit in der Naturwelt annimmt und anschaulich schildert, hebt er zugleich auch sein Princip wieder auf: und es ist dann gerade so, als ob er gar keins aufgestellt hätte. Denn entweder ist die Schönheit mit der Vollkommenheit identisch und dann kann es nur ein Mehr oder Minder in jeder einzelnen (vollkommen sein sollenden) Gestaltung, aber keine Stufen zwischen Vollkommenheiten überhaupt geben, oder sie ist es nicht: was ist sie dann? Diese Frage bleibt unbeanwortet. Allein diese Alternative stellt er sich gar nicht, sondern, unklar wie er ist, verwechselt er jenes Mehr und Minder des einzelnen (vollkommen sein sollenden) Dinges mit einer Stufenfolge qualitativer Vollkommenheiten, oder vielmehr er substituirt diese Vorstellung, welche seinem Princip widerspricht, jener, die daraus folgt. Zu diesem Zweck führt er eine neue Kategorie, *das Gleichmaaſs in der Konformation*, ein und gewinnt damit allerdings, aber in ganz unvermittelter Weise, eine Handhabe für die Feststellung einer Stufenleiter von Naturvollkommenheiten: Jedes Ding, in welchem ein solches Maximum gleichmäſsiger Konformation sich darstelle, erscheine uns *schön*, wo ein Minimum derselben stattfindet, *häſslich*; jenes bringe zugleich eine angenehme, dieses eine widerliche Empfindung hervor.

Lassen wir den Mangel an logischer Klarheit in dieser Auffassung der Schönheit auf sich beruhen, so ist doch darin ein Punkt hervorzuheben, der von Wichtigkeit ist, nämlich das Moment der Bedeutsamkeit der Naturschönheit. Indem Herder die Schönheit der Naturdinge als Ausdruck der Intensität ihrer relativen Lebensthätigkeiten faſst, so daſs die Stufenleiter zwischen dem Maximum und Minimum der gleichmäſsigen Konformation zugleich eine Stufenleiter der Lebensthätigkeiten in quantitativer nicht blos, sondern auch, wie wir sehen werden, in qualitativer Beziehung repräsentirt, so ist die relative Schönheit derselben zugleich bedeutsamer Ausdruck solcher Lebensthätigkeit. Dies ist ein wichtiges Moment, welches für die Bestimmung des Begriffs der Naturschönheit von fruchtbaren Ergebnissen gewesen ist. Allein dies reicht für die Begriffsbestimmung der Schönheit überhaupt nicht zu; sondern dieser Begriff des *Bedeutenden* ist zu dem des Charakteristischen, der ihn und auſserdem noch den Begriff des konkreten Ideals enthält, zu erwei-



tern. So gefafst erscheint er dann auch als ein Moment des künstlerisch-Schönen[1]).

246. Nach dieser Art Grundlegung seiner Aesthetik geht nun Herder zunächst in eine Reihe von Betrachtungen der verschiedenen Gebiete des Naturschönen über, das bei ihm, wie gesagt werden mufs, mit dem Begriff des naturgeschichtlich-Schönen zusammenfällt. Er unterscheidet zuerst die Elemente desselben als Media der Empfindung, nämlich Licht und Schall, entsprechend den Organen des Auges und Ohrs. Das Licht entfaltet sich zu einem Farbenkreis, der Schall zu einem Tonkreis. — Die Form bleibt hiebei unberücksichtigt, wird aber doch in der weiteren Auseinandersetzung in selbstverständlicher Weise angewendet und so gleichsam eingeschmuggelt. Dann geht er die Naturreiche durch, indem er immer das für ihn Passende auswählt, und weifs dies mit grofser Lebendigkeit und inniger Erfassung des Charakteristischen und Bedeutsamen zu schildern. Das Häfsliche, weist er nach, findet sich immer auf den Uebergangsstufen zwischen zwei Naturreichen, wie z. B. in den Amphibien, wogegen das reine Wasserthier, der Fisch, in seiner Leichtigkeit der Bewegung, dem zum Schwimmen passenden Bau und dem farbenschillernden Schuppenpanzer als eine „lebendige Darstellung des silbernen Meeres", ebenso der Vogel als eine „Verkörperung der Luft" erscheint; daher die Vögel, welche auf dem Wasser oder auf der Erde leben, wie die Gänse, Straufse u. s. f. unharmonisch und schwerfällig in der Bewegung sind. Sehr fein setzt er auch die melodische Stimme der Vögel mit ihrem Element, der Luft, in Beziehung. Unter den Erdenthieren sind die häfslichsten gerade die dem Menschen ähnlichsten, die Affen; dies stimmt aber eigentlich nicht zu der obigen Theorie. Am Menschen erscheint nun Alles bedeutsam, ausdrucksvoll: hier erreicht die Schönheit ihre höchste Stufe.

Diese ganze Betrachtung stellt nun Herder nur an, um damit den Beweis zu führen, dafs die Schönheit ohne Begriff, d. h. ohne Vorstellung eines Zwecks, nicht möglich ist; womit er freilich, was wohl nicht erst nachgewiesen zu werden braucht, wenigstens gegen Kant nichts beweist, weil dieser sowohl unter *Begriff* wie unter *Zweck* etwas ganz Anderes versteht. Aber Herder übersieht absichtlich, dafs Kant selbst in seinem (Herder's) Sinne die Schönheit mit dem Begriff des Zwecks verbindet, indem er gerade deshalb den Unterschied zwischen „reiner Schönheit" und „adhärirender Schön-

[1]) Vergl. unten 251.

„heit“, in der Natur sowohl wie in der Kunst, machte. Kant sagt[1]): „Die freie Schönheit setzt keinen Begriff von Dem voraus, was der „Gegenstand sein soll, die anhängende Schönheit setzt einen sol- „chen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach „demselben voraus... Blumen sind freie Naturschönheiten. „Was eine Blume für ein Ding sei, weifs, aufser dem Botaniker, „schwerlich sonst Jemand; und selbst dieser, der daran das Befruch- „tungsorgan der Pflanze erkennt, nimmt, wenn er darüber durch „Geschmack urtheilt, auf diesen Naturzweck keine Rücksicht“... „Allein die Schönheit eines Menschen und unter dieser Art die „eines Mannes, oder Weibes oder Kindes, die Schönheit eines Pfer- „des, eines Gebäudes (als Kirche, Palast, Arsenal oder Gartenhaus) „setzt einen Begriff vom Zweck, welcher bestimmt, was das Ding „sein soll, mithin auch einen Begriff seiner Vollkommenheit voraus.“ Solche „Verbindung mit dem Guten“, fährt er fort, „thue der Rei- „nigkeit der Schönheit Abbruch“, womit er indefs durchaus keinen Gradunterschied, etwa dafs eine Blume schöner sei als ein Mensch, behaupten will. — Diese ganze Unterscheidung, welche von einem ganz andern Punkte aus angegriffen werden kann, nämlich von dem, dafs Kant dem Zweckgemäfsen eher zu viel Gewicht für die Schönheit einräumt, ignorirt nun Herder vollständig; und indem er seine Beispiele fast nur aus der Klasse derjenigen Schönheiten entnimmt, welche von Kant als *adhärirend*, d. h. mit einem Zwecke verbunden, bezeichnet werden, so klingt es seltsam, wenn Herder gegen Kant fortwährend den Vorwurf der Begriffs- und Zwecklosigkeit seines Schönheitsbegriffs geltend macht, während vielmehr der entgegengesetzte Vorwurf gerechtfertigter wäre.

Aber nicht genug: wo Herder entweder von den ganz allgemeinen Elementen der Schönheit, wie der Schönheit des Tons, der Farbe, der Linien und Formen, oder von denjenigen Schönheiten spricht, die von Kant als *freie* bezeichnet werden, schiebt er in derselben unvermittelter Weise, die wir schon früher bemerkt, statt der Zweckgemäfsheit das Kriterium der *Regel* ein. So sagt er: „In den „feineren Sinnen, dem Gehör und Gesicht, finden wir ein Medium, „das eine Regel in sich enthält, eine Farben- und Tonleiter“. (Wo bleibt hier der Zweck?). Dabei thut er aber so, als ob Kant solche Regel geleugnet habe: „Der Mensch mufs die Regel besser kennen, „er mufs sie besser anwenden lernen, nicht aber sie leugnen oder „eludiren, d. h. mit dem Begriff und Gefühl des Schönen spielen“.

---

[1]) § 16 der *Kritik d. Urtheilskraft.*

Weiter geht er an die Aufsuchung dieser Regel in den Naturbildungen, und zwar von dem Gesichtspunkt aus, dafs, weil der Mensch die höchste Stufe der Schönheit einnehme, er auch das Maafs für die Beurtheilung alles Schönen abgebe. Dann folgt eine Art Anatomie der lebendigen Geschöpfe als Nachweis des Zusammenhangs des Zweckgemäfsen und des Spiels der Kräfte, wobei denn namentlich gezeigt wird, dafs der Mensch „zu einer Regel „gebildet" sei. Und hier kommt er endlich wieder auf seinen Ausgangspunkt zurück, indem er diese Regel als jenes Wohlgefühl (Harmonie, Wohlsein) definirt, welches die fundamentale Voraussetzung seiner ganzen Aesthetik ist. Das „Wohlsein" also, welches er näher als „Wohlgefallen an der Harmonie" erklärt, giebt seiner Ansicht nach dem Menschen die Norm für die Beurtheilung des Schönen. Dies ist aber entweder eine blofse Tautologie, resp. ein logischer Cirkel, oder es führt zu dem bedenklichen Schlufs, dafs überall, wo der Mensch *wohl fühlt*, oder *wo ihm wohl ist*, auch Schönheitsempfindung sei. In diesem Sinne spricht allerdings das gewöhnliche Bewufstsein von *schön*, wenn es sich um Dinge handelt, die mit dem ästhetischen Gebiet überhaupt gar nicht in Verbindung stehen; z. B. wenn man einem Bekannten zuruft: „ah, es ist *schön*, „dafs ich Sie treffe", oder dergl., andrerseits ist darauf hinzuweisen, dafs in dem Satze, dafs der Mensch „das Maafs für alle Schönheit" sei, eine Zweideutigkeit liegt, sofern derselbe sowohl bedeuten kann, dafs die menschliche Schönheit die Norm aller Schönheit sei, als auch dafs der Mensch als Urtheilender in sich den Maafsstab für alle Schönheit habe. Die letztere Bedeutung wäre ganz im Kant'schen Sinne; somit wird wohl bei Herder die erstere zutreffen; damit aber zeigt es sich, dafs Herder wesentlich der Anschauung Lessing's zustimmt und in der That mit ihm auf demselben Boden steht. Dafür sprechen denn auch Ausdrücke wie dieser, dafs „dem „Menschen Menschheit das Schönste" sei, dafür besonders seine Antipathie gegen eine „Entgegensetzung von Natur und Kunst". Sofern ihm nämlich die Natur selbst als eine „kunstreiche Werk„meisterin" erscheint, kann die Kunst in seinem Sinne nichts Besseres thun als von ihr zu lernen und sie nachzuahmen. *

247. Wir stehen nun an dem Punkte, wo Herder sich zur Betrachtung der Kunst und der Künste wendet, und hier wird es sich denn — da die Anwendung der Principien auf die Erkenntnifs des konkreten Gebiets einer der sichersten Prüfsteine ihrer Richtigkeit ist — zeigen, was man von den seinigen zu halten habe. Zunächst also ist zu wiederholen, dafs er von dem Princip ausgeht, hinsichtlich der Beurtheilung, ob etwas schön oder häfslich sei,

hat man gar nicht zu fragen, ob etwas ein Natur- oder Kunstwerk sei. Es kann nun nichts Falscheres geben als diesen Satz. In der Kunst giebt es nämlich gar nichts Häfsliches, sondern der Gegensatz zum Kunstschönen, welches wesentlich das ästhetisch-Charakterische ist, ist das Unkünstlerische. Ein Murillo'scher Betteljunge, eine alte verknorpelte Weide am Sumpf, ein elendes Sandfuhrwerk u. dergl. sind wohl schwerlich als Naturschönheiten zu bezeichnen, obschon sie künstlerisch von der höchsten, nämlich charakteristischen, Schönheit sein können; wogegen eine sogenannte *schöne Gegend*, ein Regenbogen und Das, was die Schulmädchen und Kammerzofen einen „schönen Mann" nennen, als Objekte der Kunstdarstellung die *allerhäfslichsten*, d. h. unkünstlerischsten Motive abgeben. Wenn also Herder von der Natur sagt, sie sei selber *Kunstwerk* und *Künstlerin*, so ist das eben ganz unästhetisch gesprochen, und die Folgerungen daraus können nicht anders als widersinnig sein. Kunst leitet er von „Können" und von „Kennen" ab und knüpft daran die Folge, dafs der Künstler ein Kennender (der Natur nämlich) und zugleich ein Könnender (auf Grund dieser Kenntnifs die Natur Reproducirender) sein müsse. Von dem eigentlich Künstlerischen als freiem Schaffen eines Ideellen, allerdings nach Maafsgabe der Naturform und mit den Mitteln derselben, weifs er nichts, und von einer Scheidung des Handwerks von der Kunst, ja von einem Unterschied in dieser selbst als freier und adhärirender Kunst will er nichts wissen. Diese Unterscheidung ist ihm eine „Sklaveneintheilung", gegen welche er nun selber „aus der Betrachtung des Kunstganges eine Eintheilung der freien Kunst" aufstellte, nämlich 1. die Baukunst; 2. die Gartenkunst; 3. die Bekleidungskunst; 4. die Kunst männlicher Kämpfe und Uebungen (Dies klingt an die Gymnastik der Alten an); 5. die Sprache. — Nun, und wo bleiben denn, ruft man unwillkürlich, die bildenden Künste? Wo die Musik? Schliefst er sie ganz von den „freien Künsten" aus? — Zur Erklärung dieser abnormen „Theorie der Künste" Herder's ist nun zunächst darauf aufmerksam zu machen, dafs er, gegenüber dem kantischen Begriff der „freien Kunst" als einer nicht einem Zweck adhärirenden, gerade hier nur solche anführt, bei denen sich ein Zweck nachweisen läfst und dafs er sie deshalb gerade als „freie" betont. So wird er trotz seines reichen und tiefen Empfindens, aus blofser Oppositionslust gegen Kant, in die extremsten Behauptungen hineingetrieben. Aber er vergifst deshalb nicht die bildenden Künste, sondern sucht sie — nach seiner beliebten, ebenso unaufrichtigen wie unphilosophischen

Manier — später, im weiteren Verfolg seiner Kritik der Kant'schen Eintheilung, unvermerkt einzuschmuggeln.

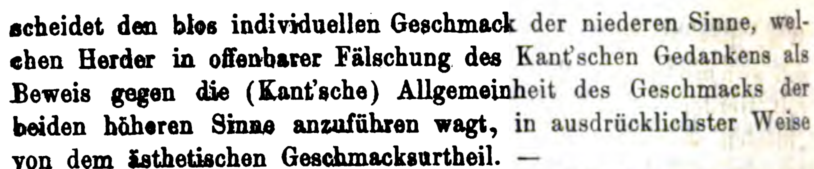
Man mag nun von Kant's Princip der Eintheilung der Künste denken wie man will — er selbst bezeichnet sie[1]) sehr bescheiden und ihrer Unzulänglichkeit sich wohl bewuſst nur als einen „von den „mancherlei Versuchen, die man noch anstellen kann und soll", und ersucht ausdrücklich den Leser, „diesen Entwurf zu einer möglichen „Eintheilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie zu „beurtheilen"; ja er kommt am Ende dieser Erörterung noch einmal darauf zurück, daſs dies nur als ein „Versuch" und „nicht als „eine für entschieden gehaltene Ableitung anzusehen" sei —: so muſs man doch Dies dabei hoch schätzen, daſs er das Moment des „freien Spiels der Empfindungen", was Schiller später in fruchtbarer Weise in seinem „Spieltrieb" verwerthete, als ein wesentliches Element des künstlerischen Thuns in die Aesthetik einführte. Und gerade dies wichtige Moment ist es, was Herder zum heftigsten Zorn und, unter sophistischer Hinzufügung des Epithets „müſsig", zu folgendem pathetischen Erguſs reizt: „Hinweg mit dem müſsigen Spiel, „ohne Bedürfniſs und Ernst keine Kunst; keine ohne Lohn" (!). Aber der Lohn solchen sophistischen Polemisirens bleibt auch für ihn nicht aus. Immer noch bleiben die sogenannten „schönen Künste" im Schatten; sobald sie nun aber doch endlich hervortreten — und bleiben können sie doch nicht darin —, da rächen sie sich dadurch, daſs sie Herder zwingen, das „Spiel" anzuerkennen. Zwar sucht er anfangs zwischen der Skylla des für alle Kunst nothwendigen „ernsthaften Zwecks" und der Charybdis des „freien Spiels" hindurch zu laviren. „Die ganze Verwirrung" — ? — „komme offenbar vom Miſsverständniſs des vieldeutigen Wortes „*Spiel* her, das eigentlich nur eine leichte Bewegung bedeute,

---

[1]) *Kritik der Urtheilskraft* § 51, Anm. Kant geht von dem Punkte aus, daſs „man überhaupt Schönheit Ausdruck ästhetischer Ideen nennen" und deshalb als Princip der Eintheilung die „Analogie der Kunst mit der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich einander mitzutheilen", wählen könne. Dieser Mittheilungsausdruck „bestehe in dem Worte, der Geberdung und dem Ton". Danach gebe es drei Arten von Künsten, die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der Empfindungen. Zu den ersteren rechnet er Beredsamkeit und Dichtkunst, zu der zweiten Art die bildenden Künste, zur dritten die Musik und die Farbenkunst (welche er noch von der Malerei, welche auch ihm wesentlich Zeichnenkunst ist, unterscheidet). Die *bildenden Künste* theilt er dann weiter, je nachdem sie entweder auf Sinnenwahrheit oder Sinnenschein tendiren, in Plastik und Malerei ein, die *Plastik* wieder in Bildhauerkunst, welche ein Vorbild in der Natur hat, und die Baukunst, welche kein solches hat; die *Malerei* endlich in eigentliche Malerei, welche die Natur nur schildert, und in die Gartenkunst, welche die Natur durch schöne Zusammenstellung ihrer Produkte wirklich darstellt.

„die zunächst unserm Körper eigen, dessen schwerste Bewegungen „von Kriegern, Fechtern, Jägern in leichte verwandelt würden“. An diese schliefst er dann das „Spiel der Affekte, der Action u. s. f. „bei den Rednern und Dichtern“ an und bemerkt, dafs „der Dich- „ter mit unsern Gedanken und Leidenschaften spielen dürfe, d. i., „er hat es in der Hand, sie zu erregen, festzuhalten, zu verwandeln „und verschwinden zu machen“, aber in „solchem Spiel sei Ernst“, es sei „kein leerer gedankenloser Zeitvertreib“; als ob dies Kant oder sonst Jemand behauptet hätte. Die weiteren Einwürfe Herder's gegen Kant's Definitionen von Malerei, Musik u. s. f. sind nun ebenso flach und sophistisch. Aus der Unterscheidung zwischen der „schö- „nen Schilderung der Natur“ und der „Gartenkunst“ will er folgern, dafs Kant für die Malerei einen Unterschied mache zwischen der Natur und ihren Produkten, und dafs er, indem er die Malerei als die Darstellung des „Scheins körperlicher Ausdehnung“ definire, damit die Darstellung von Charakteren, Handlungen und Leidenschaften ausschliefse. Auf solcher sophistischen Verwechslung von Mittel und Objekt der Darstellung beruhen die meisten Einwürfe Herder's gegen Kant. —

Indem er so aber doch einen Boden gewonnen hat, um über die nicht zweckhaften Künste überhaupt zu reden, obschon ihm keinen Augenblick die Nothwendigkeit in den Sinn kommt, nun auch diese aus der „Betrachtung des Kunstganges“ in die obige Theorie neben der „Bekleidungskunst“ u. s. f. einzugliedern, verbreitet er sich denn in ausführliche Betrachtung über Musik und Tanzkunst, hütet sich aber wohlweislich dabei an seine heftige Opposition gegen das „Spiel der Empfindungen“ zu erinnern, die ihm hier allerdings einige Verlegenheiten hätte bereiten können. Dann folgen noch Bemerkungen über „Kunstrichterthum“, „Genie“, „Geschmack“, wobei er an den von Lessing in ganz anderem Sinn gemeinten Ausspruch erinnert, dafs es „Jedem vergönnt sei, seinen eignen Geschmack „zu haben“; ein Satz, der durch den Zusatz, dafs „der wahre Kunst- „richter keine Regeln aus seinem Geschmack folgere, sondern seinen „Geschmack nach Regeln bilde, welche die Natur der Sache erfordere“, auf das richtige Maafs seines Werthes zurückgeführt wird. Indem aber Herder zum Beweise gegen die Kant'sche „Allgemein- „heit des subjektiven Geschmacks“ diesen Satz anführt und bemerkt, dafs diese „wenigen Zeilen (Lessing's) die ganze objekt-, grund- und „begrifflose sogenannte transcendentale Kritik der ästhetischen Ur- „theilskraft in ihrem stolzen Ungrunde zeigen“, möchte er gerade von Lessing am ersten desavouirt werden. Denn eben Kant unter-



scheidet den blos individuellen Geschmack der niederen Sinne, welchen Herder in offenbarer Fälschung des Kant'schen Gedankens als Beweis gegen die (Kant'sche) Allgemeinheit des Geschmacks der beiden höheren Sinne anzuführen wagt, in ausdrücklichster Weise von dem ästhetischen Geschmacksurtheil. —

Wenn man so Kant's „Kritik der Urtheilskraft" und Herder's „Kalligone" neben einander liest und die Einwürfe der letzteren gegen die erstere prüft, so macht solche Prüfung einerseits den Eindruck, als ob beide Verfasser von ganz verschiedenen Dingen redeten, die sie nur zufällig mit denselben Worten bezeichnen, etwa als wenn ein Landschaftsmaler und ein Forstmann im Walde von „Baumschlag" sprechen; andrerseits aber ist dieser Eindruck deshalb ein peinlicher, ja geradezu widerlicher, als diese Differenz auf einem totalen Mifsverstehen Kant's seitens Herder's beruht, einem Mifsverstehen, welches — man kann sich dieser Ueberzeugung nicht entziehen — in vielen, ja in den meisten Fällen geradezu als ein Mifsverstehen-Wollen, als eine absichtliche Verdrehung der Kant'schen Anschauungen erscheint.

248. Im dritten Abschnitt kommt Herder dann auf die Bestimmung der Begriffe des *Erhabenen* und des *Ideals*. Unter Hinweisung darauf, dafs die Griechen zwar wohl von der Verbindung des Schönen mit dem Guten, aber nicht von der des Schönen mit dem Erhabenen gesprochen, eifert er gegen eine Zusammenstellung dieser beiden letzteren Begriffe, wie sie sich bei Kant findet, der das Erhabene aus der Natur in die subjektive Anschauung velegt, indem er dagegen geltend macht, dafs die „Empfindung des Erhabenen auf dem Gefühl seiner Höhe und Vortrefflichkeit" beruhe, vielleicht auch „mit Sehnsucht, zu ihm zu gelangen". Wir führen dies, ohne weitere Kritik, nur an, um seine Ansicht überhaupt zu charakterisiren. Ebenso opponirt er gegen die Kant'sche Definition des *Ideals* als „Vorstellung eines einzelnen der Idee adäquaten „Wesens" und bricht gegen die Bemerkung Kant's, dafs das höchste Ideal sich „an der menschlichen Gestalt und zwar als Ausdruck „des Sittlichen finde", darum aber eben, weil es in ein anderes Gebiet hinüberrage, nicht mehr „rein" ästhetisch sei, mit seiner gewöhnlichen Sophistik in die von sittlicher Entrüstung überströmenden Worte aus: „Also die Beurtheilung des höchsten und reinsten „Schönen nicht rein ästhetisch? die reinste Empfindung des Men„schen unrein?" — Dies ist nämlich gerade so logisch, als wenn man Jemandem, der ein Glas Wasser, worin einige Tropfen Wein gegossen sind, nicht für völlig „reines" Wasser erklärte, zuriefe:

Wie, dies Wasser, das durch den edeln Wein selbst veredelt ist, soll schmutziges Wasser sein? — „Hinweg mit dem Buch!“ — ruft Herder — „in den Sälen der Götter und Genien, unter den „Idealen der alten Kunst wollen wir, was Ideal des Schönen sei, „anschauend lernen“!“ — Das sind aber blos leere und wohlklingende Phrasen, die uns dem Bgriff nicht näher bringen. Bei Begriffsbestimmungen handelt es sich nicht um „edeln“ Enthusiasmus und pathetisches Wesen, sondern um kühle Prüfung mittelst des Denkens. Herder begnügt sich indefs mit jenem Enthusiasmus, auch wo er nun selber über das „Ideal“ sich auszusprechen unternimmt. Das Resultat aber ist — denn nur dies hat Interesse für uns — dafs „das Ideal als die reine menschliche Gestalt, von allem „Thierischen gesondert, ihre eigenen Vollkommenheiten in allen Charakteren und Gliedern ausdrückend“ definirt wird; was ziemlich nichtssagend lautet. Bringt man damit vollends in Zusammenhang, was Herder kurz zuvor von der Schönheit der menschlichen Gestalt (wohlgemerkt nicht von der Antike, wie Winckelmann es versteht) sagt, nämlich dafs sie in der *hohen Ruhe, stillen Würde, erhabenen Einfalt* bestehe, so ist die Quelle, aus der er schöpfte, ziemlich deutlich zu erkennen. Denn wer erinnert sich hier nicht sogleich an die „edle Einfalt“ und „stille Gröfse“, worin Winckelmann die Wirkung des durch die Schönheit bewegten Ausdrucks der griechischen Bildwerke (keineswegs aber die menschliche Schönheit überhaupt) setzt? Die Umschreibungen, durch welche Herder hier den Winckelmann'schen vielsagenden Ausdruck mehr verwässert als erweitert, lassen die Unzuträglichkeit solcher Bezeichnungen für die menschliche Idealgestalt noch schroffer erscheinen und haben in der That kaum einen höheren Werth als den einer Phrase. Denn — um nur einen Punkt hervorzuheben — an welche Art von menschlicher Idealgestalt (von einer allgemeinen, in der die formalen Geschlechtsunterschiede eliminirt würden, läfst sich ja überhaupt keine Vorstellung machen, aufser etwa die des Hermaphroditen) denkt hier Herder? An die männliche? Wie pafst dazu „erhabene Einfalt“? An die weibliche? Was soll ihr die „hohe Ruhe“? Ganz anders, wenn von dem Ausdruck des „Göttlichen“ in der Menschengestalt die Rede ist, wie bei Winckelmann. Zwar flicht Herder geschickt zwischen die das allgemein-menschliche Ideal betreffenden Worte den Hinweis auf Götter und Göttinnen ein, aber ohne alle Motivirung und mit seinem Grundgedanken in gar keinem Zusammenhange. Gleichwohl ist anzuerkennen, dafs er bei diesem Abstraktum nicht stehen bleibt, sondern einigermaafsen zur Individualisirung der Ideals,

oder strenggenommen zur Uebertragung des idealisirenden Princips von der Menschengestalt auf andere Bildungen fortgeht. Wenn so „der idealische Künstler“ einmal das Ideal der Menschengestalt inne hat, so „macht er es (? das idealisirende Princip ist gemeint) „in jeder Gestalt sich klar, sieht in jedem Gegenstande die Idee „desselben, die sein Wesen ausdrückt, Das, was er sein soll“. So kommt er denn zu dem Schluſs, daſs das Ideal nichts sei als „das „reine Verstandesbild der wesenhaften Form einer Sache“. Da sind wir denn wieder bei Kant, den er anfangs so verhöhnt. Denn ist diese Definition etwa wesentlich verschieden von der Kant'schen, wonach das *Ideal* „die Vorstellung eines einzelnen, der Idee adä„quaten Wesens“ ist? Was ist „Verstandesbild einer Form“ anders als *Vorstellung*, oder was „wesenhafte Form einer Sache“ anders als ein *einzeln vorgestelltes Wesen, das der Idee adäquat ist*? Alles dies sind also Spiegelfechtereien, mit denen er nicht Kant, sondern nur sich selbst trifft, und die schlieſslich dazu beitragen, Kant eher zu bestätigen als zu widerlegen.

249. Nachdem Herder dann noch gegen Kant's Betrachtungen über „die Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“ [1]) hergezogen, indem er — wie gewöhnlich auf Grund einseitigsten Miſsverstehens — sie lächerlich zu machen sucht, glaubt er am Schlusse das Werk Kant's mit den Worten zu charakterisiren: „Des Menschen Spiel, „wie das Spiel der Natur ist sinniger Ernst“ (als ob Kant dies bestritten!), „die Aefferei spielt ohne Begriffe und Empfindungen (!) mit Formen wie mit der Kritik, um zu spielen“, (als ob Kant dies gethan!). —

Was übrigens Herder in der *Kalligone* an ästhetischen Gedanken niedergelegt, ist das Bedeutendste und wenigstens Zusammenhängendste, was er überhaupt davon geäuſsert; freilich ist der Zusammenhang darin nur ein ganz äuſserlicher, sofern er durch den Gang in Kant's „Kritik der Urtheilskraft“, natürlich mit weitklaffenden Lücken, wo sie ihm nicht paſste, bestimmt erscheint. Auſser zerstreuten Bemerkungen in seinen Briefen hat er, lange vor der *Kalligone*, (1773), eine Abhandlung *Ueber den guten Geschmack* geschrieben, die zum Theil, namentlich hinsichtlich der von ihm später behaupteten „Untrennbarkeit des Wahren, Guten und Schönen“, das gerade Gegentheil von Dem aufstellt, was die *Kalligone* in ebenso ungerechtfertigter wie leidenschaftlicher, ja gehässiger Weise vertheidigt. — Abstrahiren wir nun von diesen miſsverständlichen Ein-

---

[1]) §. 59 der K. d. U.

seitigkeiten, so können wir hinsichtlich des allgemeinen Standpunkts Herder's zweierlei Punkte hervorheben, welche als Resultat seines Aesthetisirens zu betrachten sind; einmal: dafs er keine Differenz zwischen Kunstschönheit und Naturschönheit statuirt, sondern beide lediglich unter dem Gesichtspunkt der natürlichen Vollkommenheit in der Bildung eines innerlich Lebendigen falst; sodann: dafs er, in Bezug auf die Vorstellung von dieser künstlerisch-natürlichen Vollkommenheit, durchaus auf dem Standpunkt verharrt, der durch Winckelmann und Lessing als die Norm aller Schönheit festgestellt worden war, nämlich auf dem des antiken Ideals der menschlichen Gestalt. Weit entfernt also davon, durch seine Kritik Kant's über diesen hinauszugehen, hat er gerade durch seine *Kalligone* gezeigt, dafs er ihn durch sein Begreifen nicht zu erreichen vermochte.

---

250. Im Anschlufs an Herder haben wir noch einen Schriftsteller zu erwähnen, der nicht nur auf ihn, sondern auf die ganze damalige geistige Strömung der Literatur einen nachhaltigen Einflufs geübt und so auch indirekt auf die ästhetische Anschauung bedeutend eingewirkt: ***Johann Georg Hamann.*** Hätte ein günstigeres Schicksal diesem merkwürdigen Manne, der noch heute unter dem ihm von Moser verliehenen Namen „Magus im Norden“ bekannt oder vielmehr unbekannt ist, eine Lebensstellung beschieden, worin er, ohne fortwährend den Stachel des Widerspruchs seiner gleichsam mystisch angelegten und enthusiastischen Natur gegen die Trivialität des Tagesberufs zu fühlen, in Mufse seinen tiefen, aber dunkeln Geist zu zügeln und sein Denken zur Klarheit formaler Gestaltung zu bringen im Stande gewesen wäre, so würde ihm als Regenerator des deutschen Geistes eine der ersten Stellen gebührt haben. Er war zuerst Theolog, dann Jurist, dann Philolog und ästhetischer Kritiker; daneben aber Hauslehrer, Komissionär für ein Kaufgeschäft in Riga, Kopist beim Magistrat in Königsberg, Kanzellist bei der Kammer, nochmals Hauslehrer, endlich — auf Kant's Empfehlung — Schreiber und Uebersetzer bei der Accise- und Zolldirection und zuletzt Packhofsverwalter. Er hielt aber nirgends aus, liefs sich als 57jähriger Mann (1787) pensioniren und begab sich nach Westphalen zu der Fürstin Gallizin, die damals einen Kreis von bedeutenden Männern, darunter Lavater, Jacobi, Göthe, um sich versammelte, und hielt sich theils bei dieser theils bei Jacobi in Düsseldorf auf, wo er am 21. Juli 1788 starb.

Wenn wir heute Hamann's barocken, zusammenhangslosen

Styl betrachten, so können wir nur schwer zu dem Glauben hinneigen, daſs nicht viel absichtliche Verdunkelung und affektirte Unverständlichkeit darin herrsche. So beginnt er die Vorrede zu seinen *Kreuzzügen des Philologen* mit folgender Ansprache an den Leser: „Die „drei ersten Abhandlungen in gegenwärtiger Sammlung haben sich „schon die unverdiente Schande erschlichen, daſs sie in den wöchent„lichen Königsbergischen Frag- und Anzeigungsnachrichten des 1760 „Jahrgangs eingerückt, prangern — — das zweite Buch der Macca„bäer führt einen Aristobulum, des Königs Ptolomai Schulmeister „an, der vom priesterlichen Stamm war —. Mehr weiſs ich von „diesem apokryphischen Patron nichts; weil ich kein Theolog bin, „wie die meisten Kinder unsers schriftstellerischen, gleiſsnerischen, „unzüchtigen Geschlechts, sondern (mit Gunst zu melden!) ein Kuh„hirte, der wilde Feigen ablieset . . .“ und in diesem Ton geht es dann weiter. Thatsache ist, daſs Hamann seine eignen Worte später selber nicht mehr verstand. Weil er nämlich viel las, Alte und Neuere, namentlich Engländer, und sein Gedächtniſs von einer wahrhaft wunderbaren Treue war, so brachte er die entferntesten Dinge, ohne sichtbare Vermittlung, zusammen und auf Papier. Denn er schrieb nur, wenn er durch Lesen angeregt war, und immer nur wenige Seiten, wo dann die Gedanken scheinbar bunt gemischt durcheinander liefen. Dazu kam in seiner späteren Zeit ein entschiedener Hang zum Mysticismus und Pietismus, so daſs er in vielfacher Beziehung mit Jacob Böhme verglichen werden kann. Von direktem Einfluſs auf die Bildung der Nation kann deshalb bei ihm nicht die Rede sein, desto gröſser aber ist der indirekte, nämlich seine vielfache Einwirkung auf die ersten Geister damaliger Zeit, namentlich Herder, der ihm mehr verdankt, als man gemeinhin glaubt, Lavater, Göthe, Jacobi, Jean Paul, Claudius u. A. welche vielfach die zwischen wüsten Schlaken verlorenen Goldkörner seines Geistes in gangbare Münze ausprägten. Das siebzehnte Jahrhundert schätzte er, der groſsen Engländer und Franzosen wegen, sehr hoch; desto verächtlicher spricht er vom 18. In den *Kreuzzügen der Philologen* sagt er einmal (S. 69): „Das verflossene „Jahrhundert war das Reich des Genies; das nächste wird vielleicht „unter dem Scepter der gesunden Vernunft blühen. Was „für eine traurige Figur machen die Ritter des gegenwärtigen Zeit„alters in der Mitte? Ohngefähr wie ein Affe oder Papagei zwischen „einem Auerochsen und Löwen absticht“. Man sieht, wie trotz allem barocken Wesen doch stets eine gewisse Gröſse der Anschauung bei ihm waltet.

Was nun seine Stellung zur **Aesthetik** betrifft, so ist dieselbe quantitativ von geringer Erheblichkeit und beschränkt sich ohnehin nur auf die Poesie. Er war es, welcher dem nationalen Princip der Poesie, der Volkspoesie, zu seinem Recht verhalf, und ihm verdankt Herder seine erste Anregung, nach dieser Richtung hin so unendlich wohlthätig und reinigend zu wirken. Für uns kommt allerdings nur Das in Betracht, was er selbst etwa in Erörterung ästhetischer Fragen geleistet; und da ist es denn — abgesehen von zerstreuten Bemerkungen in seinen Briefen — vornehmlich eine kleine Abhandlung[1]), die er benennt: *Aesthetica in nuce; eine Rhapsodie in kabalistischer Prosa.* — „Nicht Leyer! noch Pin„sel!" — so beginnt er — „eine Wurfschaufel für meine Muse, „die Tenne heiliger Literatur zu fegen! — Heil dem Erzengel über „die Reliquien der Sprache Kanaans! — auf schönen Eselinnen „siegt er im Wettlauf; — aber der weise Idiot Griechenlands borgt „Eutyphrons stolze Hengste zum philologischen Wortwechsel". Nach diesem wunderlichen Prolog geht er dann sogleich zur Sache. „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie „der Gartenbau älter als der Acker — Malerei als Schrift — Ge„sang als Deklamation — Gleichnisse als Schlüsse — Tausch als „Handel .... Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts „als Bilder. In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Er„kenntniſs und Glückseligkeit". — Hier müssen wir einen Augenblick anhalten, um das Falsche aus jenem Satz auszuscheiden, der sich in dem Gedanken koncentrirt: „Poesie ist die Muttersprache „des menschlichen Geschlechts" d. h. das Gefühl geht dem Verstande, das Bild dem Begriff, voraus. Wäre nur Dies gemeint, so würde nichts dagegen zu sagen sein. Versteht man aber unter *Poesie* die specifische Kunstgattung, die schöne Darstellung eines Gedankens in konkreter Gestaltung als Produkt dichterischer Phantasie, so daſs jener Satz etwa den Sinn hätte, daſs die „Kunst Mutter des Handwerks" sei, so wird der ganze Gedanke schief und falsch. Zwischen der bilderreichen Sprache eines indianischen Wilden und einem Göthe'schen Gedicht liegt ein Abgrund; jener Bilderreichthum ist wesentlich Gedankenarmuth, dieser dagegen beabsichtigte Schönheitsgestaltung: dort das Lallen eines Kindes, hier die Beherrschung der Mittel des Verstandes im Dienste der Schönheit. So ist *Tausch* nur ein armseliger Handel, der lediglich uns poetisch vorkommt; mit *Gleichnissen* behelfen sich Kinder, die nicht an das Denken ge-

[1]) *Kreuzzüge des Philologen* S. 159 ff. Königsberg 1762.

wöhnt sind, *Malerei* statt Schrift ist eine unvollkommne Schrift und gar keine Malerei, und was den *Gartenbau* betrifft, so steht sehr zu bezweifeln, ob er wirklich früher als der Ackerbau war; ebensogut könnte man den Palast als Vater der Strohhütte oder den Tempel als Urform für den rohen Höhlenbau betrachten. —

Gleichwohl ist dies Wahre in dem Hamann'schen Gedanken zu erkennen, dafs die verständige Kultur des Geistes zwischen zwei ähnlichen und doch tief entgegengesetzten Phasen der Entwicklung liegt; es ist der ewige Dreiklang der Intuition, Reflexion und Spekulation, d. h. der unmittelbaren Einheit des Gefühls, der Differenz in der Verständigkeit des Bewufstseins oder die eigentliche Prosa, und die höhere Einheit des produktiven Denkens, als Rückkehr zur Intuition ihrem Inhalt nach, aber in bewufster Vermittlung. Aufserdem aber liegt auch noch ein zweites Wahres darin, nämlich das Bewufstsein über die Inkommensurabilität von Gedanke und Sprache. Die Sprache, ihrem substanziellen Ursprunge nach noch der Entwicklungsepoche der Intuition angehörig, besitzt nur Bilder für Begriffe; alle ihre (lebendigen) Wurzeln bezeichnen Anschauliches; und nur, wenn sie, wie in den modernen abgeleiteten Sprachen, z. B. im Französischen und Englischen, das Bewufstsein über diese Urbedeutung verloren, d. h. als lebendige Organismen aufgeführt haben zu existiren, können die Derivate als todte Zeichen für Begriffe gebraucht werden, ohne dafs die Erinnerung an die ursprünglich lebendige Bedeutung störend dazwischen tritt. Das Deutsche hat den in philosophischer Beziehung vielleicht zweifelhaften Vorzug, dies Bewufstsein noch nicht ganz eingebüfst zu haben; allein eben deshalb ist es vielleicht mehr als irgend eine andere Sprache fähig, die Begriffe im Flufs zu erhalten, sie vor Erstarrung in Konventionalität zu bewahren. Wenn daher Hamann fortfährt: „Reden ist „übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, „d. h. Gedanken in Worte, Sachen in Namen, Bilder in Zeichen, die „poetisch oder kyriologisch, historisch oder symbolisch oder hiero„glyphisch — — und philosophisch charakteristisch sein können . .", so liegt darin mehr, als es den Anschein hat, nur dafs er es nicht explicirt. Später, nachdem er seinem Bedürfnifs aphoristischer Seitensprünge genügt, kommen dann noch einige bestimmte Aeufserungen, wie „Poesie ist Nachahmung der schönen Natur" (S. 188), sowie eine Vertheidigung der „Leidenschaften" als der wahren Substanz poetischer Gestaltung. „Natur und Schrift" — ruft er (S. 208) aus — „sind also die Materialien des schönen, schaffenden, nachahmen„den Geistes . . . Wodurch sollen wir aber die ausgestorbene Sprache

„der Natur von den Todten wieder auferwecken? — Durch Wall„fahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den „Morgenländern und durch Wiederherstellung ihrer Magie . . . Schlagt „die Augen nieder, faule Bäuche! und lest, was Bacon von der „Magie dichtet . . .“: dies wirft einen hellen Schein auf Herder's orientalische Studien. — Das Ganze schliefst dann mit einer Reihe von mystisch-pietistischen Ergüssen, die für uns zum Theil keinen Sinn und Verstand mehr haben, weil sie nur aus Luftsprüngen von einer Gedankenspitze auf die andere bestehen.

Im Ganzen ist, wie man sieht, die Ausbeute für die Aesthetik bei Hamann eine sehr geringe; und dennoch hat man das zu tiefem Bedauern sich zusammenschliefsende Gefühl, dafs hier ein Geist von gewaltig tiefer Anlage, von einer ungeheuren dynamischen Fruchtbarkeit verloren gegangen, gescheitert an dem unwirthlichen Ufer der trivalen Lebensmisere, der er sich unterwerfen mufste, um nicht physisch unterzugehen. Und dies Gefühl mehr als die positive Leistung Hamanns für die Aesthetik, war es, was uns bewog, ihm hier diese kurze Charakteristik zu widmen.

§. 41. 2. *Aloys Ludwig Hirt.*

251. Von Hirt ist zwar im Ganzen wenig mehr als die Aufstellung eines einfachen, aber desto bedeutungsvolleren Princips zu berichten, aus dem er einige praktische Folgerungen zog; dennoch ist er insofern an dieser Stelle zu behandeln, als er sich nicht nur in einen Gegensatz zum Winckelmann-Lessing'schen Idealismus stellt, sondern auch insofern, als Göthe wesentlich auf ihn gerücksichtigt hat, da er in der Absicht, Winckelmann gegen Hirt in Schutz zu nehmen, eigentlich eine Versöhnung des abstrakt-Idealen und des Charakteristischen als des konkret-Idealen im „Künstlerischen“ anzubahnen versuchte.

Hirt ist 1759 in Baden geboren, bereiste, nachdem er seine Studien in Nancy und Wien beendet, in den Jahren 1782—1796 Italien, von wo er mit der Gräfin Lichtenau zurückkehrte, um, von ihr protegirt, Instruktor des Prinzen Heinrich zu werden. Bald darauf wurde er zum Professor der Archäologie in Berlin ernannt, als welcher er thätigen Antheil an der Einrichtung des berliner Museums nahm. Durch ihn gelangte Waagen, den er als armen Studenten aufnahm und als Amanuensis bei der Katalogisirung der Gemäldegallerie verwandte, zu seiner Stellung; wofür ihm dieser, nachdem er Direktor der Gallerie geworden war, wenige Jahre vor Hirt's

Tode, mit einer Schmähschrift[1]) dankte. Hirt starb 1836. — Er schrieb mehrere kunstwissenschaftliche und namentlich archäologische Werke: *Kunst und Alterthum* (2 Bde.), *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten* (1809), „*Geschichte der bildenden Künste bei* „*den Alten*“ (1833) u. s. f. Doch haben diese für uns weniger Werth als ein Aufsatz, den er in den „Horen“ vom Jahre 1797, also unmittelbar nach seiner Rückkehr von Italien und erfüllt mit der Anschauung der antiken Kunstwerke, *Ueber das Kunstschöne* veröffentlichte.

Bei der allgemeinen Bestimmung der Stellungen Herder's, Göthe's und Hirt's sowohl zu dem Winckelmann-Lessing'schen Standpunkt als gegen einander, wurde bemerkt, dafs Hirt gegen Herder (mit Göthe) das *Charakteristische*, mit Göthe (gegen Herder) das *Kunstschöne* geltend gemacht habe. Dies ist hier nun näher zu erklären. Vollständig würde nämlich hienach sein Princip dies sein, die *Schönheit* als das künstlerisch-Charakteristische, oder genauer: das wahrhafte *Ideal* als die charakteristische Kunstschönheit zu definiren. Dies ist ein wichtiger und in der That über Lessing und auch in gewisser Beziehung über Winckelmann hinausgehender Schritt zur näheren Bestimmung des Begriffs *Ideal*. Ueber Winckelmann: insofern Hirt den *Ausdruck*, d. h. die prägnante, aber in die Grenzen der Schönheit eingeschlossene und durch sie bedingte Individualisirung der Gestaltung eines seelenvollen Innern über die antike Plastik hinaus auf alle Kunst auszudehnen suchte; über Lessing nun vollends: sofern dieser ja die durch Winckelmann geforderte Individualisirung der blofsen Schönheit wieder aufgegeben hatte. Was nun Hirt's Stellung zu Herder betrifft, so ist daran zu erinnern, dafs Herder das Charakteristische oder vielmehr das „Bedeutende“ — ein Moment, das für die Naturschönheit denselben Sinn hat wie das Charakteristische für die Kunstschönheit — durchaus nur vom Naturschönen, nämlich als dessen vollkommenen Lebensausdruck, verstand; daraus aber ergiebt sich, dafs Beide trotz des scheinbar gleichen Princips doch eigentlich viel weiter auseinander gingen, als z. B. Hirt und Winckelmann, da diese immerhin auf dem gemeinsamen Boden des Kunstschönen standen. Wir werden später sehen, wie Göthe diesen Gegensatz, nämlich sowohl den zwischen Winckelmann und Hirt, wie den zwischen Hirt und Herder zu versöhnen versuchte. *

---

[1]) Sie erschien unter dem Titel: *Der Herr Hofrath Hirt als Forscher über die Geschichte der neueren Malerei* u. s. f. (Berlin und Stettin 1832).

252. In seinem Aufsatz *Ueber das Kunstschöne* stellte Hirt also den Grundsatz auf, dafs der einzige „Maafsstab für die richtige „Beurtheilung des Kunstschönen und die Bildung des Geschmacks „das Charakteristische" sei. Er sagt absichtlich das *Kunstschöne*, nicht schlechthin das Schöne, denn dies definirt er ganz allgemein als „das Vollkommene, welches Gegenstand des Auges, des „Ohrs oder der Einbildungskraft sein kann". — Diese Dreitheilung, welche von Hegel, wie es scheint, für die von ihm aufgestellte Eintheilung der Künste aufgenommen ist[1]), ist durchaus unlogisch, da Auge, Ohr und — Einbildungskraft keine koordinirten Kriterien sind. Während Auge und Ohr die Organe zweier verschiedener Anschauungssphären sind, bezieht sich die *Einbildungskraft* oder, wie Hegel sie nennt, die „Vorstellung" nicht etwa auf eine dritte, sondern auf den Inhalt der Wahrnehmungen jener (sowie der andern Sinne) selbst als innerliche Reproduction und Kombination derselben; oder eine *Vorstellung* ist entweder eine solche von Farben, Formen oder Tönen u. s. f., d. h. sie ist innerliche Reproduction von Eindrücken des Auges oder Ohrs. Sind aber diese „Bilder der „Vorstellung" qualitativ von denen verschieden, die wir wirklich sehen oder hören? Wenn ein Musiker eine Partitur liefst, so hat er dem Inhalt nach völlig dieselbe Vorstellung der durch die Noten ausgedrückten Töne, die ein Andrer von wirklichen Hören empfängt, denn wie könnte er sie sonst beurtheilen und sagen, ob und inwiefern sie schön seien? Ebenso ist's mit dem Lesen eines Dramas. Gewifs ist ein Unterschied da, ob ich ein Schauspiel aufführen sehe oder nur lese, aber er ist von keiner qualitativen Verschiedenheit wie der zwischen den Eindrücken des Auges und Ohrs. Hierauf aber kommt es für die Eintheilung allein an. Hirt's Eintheilung eines Schönen des Ohrs, des Auges und der Einbildungskraft ist daher entschieden zu verwerfen.[2])

Was das *Vollkommene* betrifft, welches „als Gegenstand des „Auges, des Ohrs oder der Einbildungskraft" von Hirt für das Schöne erklärt wird, so bezeichnet er es näher (wie Herder) als das Zweckgemäfse („Zweckentsprechende"), „was die Natur oder Kunst „bei Bildung eines Gegenstandes in seiner Gattung und Art sich „vorgesetzt". Dafs er hier die *Kunst* hinzusetzt, scheint eine Inkonsequenz zu sein, er will aber damit nur den Uebergang zur Erläuterung seines ästhetischen Princips machen; und so ist denn auch

[1]) Aesthetik II. p. 254; eine Eintheilung, die von Vischer acceptirt worden ist.

[2]) Vergl. No. 514 und 548, wo das Unlogische dieser Eintheilung bei der Kritik der Hegel'schen und Vischer'schen Aesthetik näher nachgewiesen ist.

der Begriff des Zweckentsprechenden hier eigentlich in dem doppelten Sinne des Zweckgemäfsen und Zweckmäfsigen zu nehmen, weil das Zweckentsprechende der Natur qualitativ ein ganz Anderes ist als das der Kunst. Denn die Zwecke der Natur — und das widerspricht auch durchaus nicht seiner Auffassung des Charakteristischen — gehen auf das Leben: hier ist das Charakteristische also die lebendige Individualität; die Zwecke der Kunst auf das Ideale: hier ist mithin das Charakteristische die schöne Individualität. So ist es zu verstehen, wenn Hirt aus jenem Satze die Folgerung zieht, dafs wir darum, wenn wir die Schönheit (strenggenommen müfste es heifsen: die Vollkommenheit, sowohl des Naturdinges als des Kunstwerkes,) beurtheilen wollen, „auf die individuellen Merkmale, „welche ein Wesen konstituiren, auf das Charakteristische desselben „unser Augenmerk richten müssen". Den *Charakter* definirt er dann näher als diejenige „Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung, „Gebehrde, Miene und Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten, „Helldunkel unterscheiden, und zwar so, wie der vorgedachte Gegen„stand es erfordert". Es scheint, als ob Hirt hier den Versuch machen wolle, Winckelmann's plastisches Kunstgesetz mit dem daraus abstrahirten Mengs'schen malerischen Kunstgesetz in eine Einheit zu verschmelzen. Durch seinen langen Aufenthalt in Italien war er auch auf die Winckelmann'schen und Mengs'schen Schriften geführt worden, und diese Definition des Charakteristischen erscheint geradezu als Produkt seines Studiums derselben; aber keineswegs zu seinem Nachtheil. Denn wenn auch diese ästhetische Bestimmung eine zu beschränkte blieb, sofern sie sich nur auf Plastik und Malerei anwenden liefs, war der Fortschritt in dem Aussprechen dieses allgemeinen Kunstgesetzes doch ein so erheblicher, dafs sich auch Göthe einer näheren Prüfung desselben nicht entziehen konnte. Aber Göthe fühlte ganz richtig, dafs der Keim desselben bereits in Winckelmann lag. Später hat man dies freilich wieder vergessen.

§ 42. 3. *Göthe.*

a) Allgemeine Charakteristik Göthe's als Aesthetikers.

253. Bei der grofsen Fruchtbarkeit an Aussprüchen, nicht sowohl über allgemeine Principien als über praktische Fragen aus den verschiedenen Gebieten des Schönen und der Kunst, die sich in Göthe's Werken theils zerstreut, theils in zahlreichen Aufsätzen über einzelne Punkte finden, ist es unmöglich, hier eine vollständige und

systematisch geordnete Uebersicht über seine Kunstansichten zu geben; um so mehr, als, in Betracht des fortwährend sich ausdehnenden Umfangs und des sich in steigender Progression anhäufenden Reichthums an substanziellem Inhalt, den jetzt die Aesthetik gewinnt, immer mehr die Forderung an uns herantritt, die kritische Geschichte dieses Inhalts auf das durchaus Wesentliche der neu errungenen Standpunkte zu beschränken. Was Göthe betrifft, so hat er während seines langen Lebens (1749—1832) nicht nur eine gewaltige Menge von Gedanken fast über alle Gebiete des geistigen und zum Theil auch des natürlichen Lebens producirt, sondern sein allem Bedeutenden stets offner Geist hat auch so mancherlei Perioden der Entwicklung vom romantischen Subjektivismus des Empfindens bis zum klassischen Objektivismus des Anschauens durchlaufen, dafs es die Aufgabe einer selbstständigen und umfassenden Untersuchung wäre, die Wandlungen, denen namentlich auch seine ästhetischen Ansichten unterlagen, bis sie sich zu einer gewissen Versöhnung der früheren Gegensätze beruhigten und abklärten, genauer zu verfolgen. Hier, wo wir nur mit den bestimmenden Principien und ihren nächsten theoretischen sowohl wie praktischen Konsequenzen zu thun haben, müssen wir darauf verzichten, etwas Anderes als eine ganz allgemeine Vorstellung von dem vielseitigen und stets regen Interesse zu gewähren, das er der Kunst und ihren hervortretenden Erscheinungen widmete. Namentlich ist es nicht möglich[1], der auch in ästhetischer Beziehung grofsen Tragweite seiner umfangreichen Untersuchung über die Entstehung der Farben (Farbenlehre) zu gedenken; ein Punkt, der bisher noch so gut wie gar nicht in's Auge gefafst ist. —

Göthe war eine Natur, deren Drang nach Objektivirung alles innerlich Erlebten, d. h. nach poetischer Verwerthung seiner Empfindungen und Gedanken, dermaafsen sein ganzes Wesen bedingte, dafs seine Schriften in ihrer chronologischen Folge das treuste Spiegelbild seiner Entwicklung darbieten. Fehlte ihm die Zeit zur zusammenhängenden Ausarbeitung und objektiven Gestaltung, so legte er Das, was ihn bewegte und interessirte, in Briefen nieder, oder suchte es sich wenigstens im lebendigen Gespräch zu objektiviren. Was sein allgemeines Interesse für die Kunst betrifft, so ist zu bemerken, dafs er sich schon im elterlichen Hause mit Zeichnen beschäftigt hatte; in Leipzig schlofs er sich besonders an Oeser an

[1]) Ueber die Wichtigkeit der Göthe'schen *Farbenlehre* in ästhetischer Beziehung kann erst im System selbst bei der Untersuchung über das Princip der Gliederung der Künste die Rede sein.

— und hier finden wir vielleicht den ersten Keim zu der tiefen Sympathie, welche Göthe später für Winckelmann empfand. —

Zu verschiedenen Zeiten hat er sich auf's Eifrigste praktisch mit der Kunst, mit Zeichnen sowohl wie mit Malerei und Bildhauerei, beschäftigt, obschon er erkannte, dafs sein Gestaltungstalent nach einer andern Richtung lag. Aber den Einflufs solcher praktischen Theilnahme an der Kunst auf die ästhetische Bildung des Geistes und auf das tiefere Erfassen des substanziellen Wesens der künstlerischen Gestaltung schlug er mit Recht sehr hoch an. Im Jahre 1768 schrieb er an Oeser: „Die Werkstätte eines grofsen „Künstlers entwickelt den keimenden Philosophen, den keimenden „Dichter mehr als der Hörsaal des Weltweisen und des Kritikers". Einen entschiedenen Einflufs gewann Strafsburg (1770) auf ihn, namentlich der Münster, der ihn für die gothische Baukunst begeisterte, und die Raphael'schen Teppiche, welche er bei Gelegenheit der Durchreise der jungen Königin Marie Antoinette sah. Auch lernte er hier Jung Stilling und Herder kennen, welcher letztere namentlich auf die Richtung seiner Poesie, die damals noch in dem Regelzwang des französischen Geschmacks befangen war, einen bedeutungsvollen Einflufs gewann. In Darmstadt (1771) kam er mit Merk zusammen, und wurde durch Herder mit Hamann bekannt; auch Lavater und Klinger lernte er kennen. In's Jahr 1772 fallt seine erste Bekanntschaft mit Fr. H. Jacobi. Als er bald darauf in Beziehung zum jungen Herzog von Weimar trat, wurde er durch seine amtliche Wirksamkeit (von 1775 an), wenn auch nicht der Poesie, so doch der bildenden Kunst anfangs entfremdet. Er fühlte das Bedürfnifs, sich wieder auch nach dieser Seite hin in sich zu sammeln, und so reiste er im Herbst 1786 nach Italien, wo er bis zum Frühjahr 1788 blieb. Von diesem Aufenthalt in Italien ab, wo er nicht nur im Anschauen und Studium der klassischen Werke des Alterthums schwelgte, sondern auch in dem Umgang mit Künstlern eine ebenso mannigfache wie konkrete Anregung zum innigsten Eindringen in das Wesen des Künstlerischen empfing — es waren besonders Tischbein, Hackert, H. Meyer, Trippel u. A. —, namentlich aber durch das Studium Winckelmann's tiefer in die Aesthetik eingeführt wurde, datirt die klassische Periode seiner Kunstanschauung, welche später, durch die Bekanntschaft mit Schiller (1794) gefördert, bald die schönsten Früchte trug. Nachdem er noch 1797 in Begleitung Meyers eine Reise nach der Schweiz gemacht, kehrte er nach Weimar zurück, und diese Zeit bis zum Tode Schillers (1805) ist es besonders, aus welcher,

abgesehen von seinen Bemühungen um das Theater, die bedeutendsten Arbeiten im Bereich der Kunstkritik und Aesthetik datiren. Namentlich nahm er in den *Propyläen* einen mächtigen Anlauf, später gab er die Zeitschrift *Kunst und Alterthum* heraus. Die späteren Jahre seines Lebens geben für die Aesthetik weniger Ausbeute oder bieten doch keine wesentlichen Entwicklungsmomente in seiner Kunstanschauung dar.

Unter seinen hieher gehörigen Schriften nennen wir zuerst drei Biographien von Künstlern, jede völlig verschieden in Anlage und Ton von der andern, nämlich das *Leben Benvenuto Cellini's*, welches nur eine Uebersetzung der Selbstbiographie Cellini's ist, *Winckelmann*, eine von tiefem Verständnifs des merkwürdigen Mannes zeugende allgemeine Charakteristik, und *Philipp Hackert*, welche, auf Tagebüchern dieses letzteren beruhend, wenig mehr als anekdotenhaften Werth besitzt. Unter seinen anderweitigen Schriften die mehr oder weniger zur Aesthetik in Beziehung stehen und von sehr verschiedenen Werth sind, nennen wir in chronologischer Folge: *Von deutscher Baukunst* (1771)[1]) — *Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar* (1814, 1815)[2]) — *Diderot's Versuch über Malerei*[3]) — *Einleitung in die Propyläen* — *Ueber Laokoon* — *Der Sammler und die Seinen* — *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit* — *Philostrat's Gemälde* — *Antik und Modern*[4]) —, sodann eine ganze Reihe von kürzern, in verschiedenen Zeitschriften veröffentlichten Aufsätzen, Bemerkungen und Kritiken[5]), wie *Vom Material für bildende Kunst* — *Nachahmung der Natur, Styl und Manier* — *Von Arabesken* — *Polygnot's Gemälde in der Lesche zu Delphi* — *Blumenmalerei* — *Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gemälde* — *Ruysdael als Dichter* — *Glasmalerei* — *Anforderung an die modernen Bildhauerei* — *Das Blücherdenkmal und die Basreliefs dazu* — *Plastische Anatomie* — *Herstellung des strafsburger Münster* (1823) — *Reizmittel in der bildenden Kunst* — *Rembrandt der Denker* — *Zu malende Gegenstände* — *Ueber Dilettantismus* — *Ueber die Parodie bei den Alten* — *Nachlese zu Aristoteles Poetik* u. s. f. — Indefs, soviel Gesundes und fein Gedachtes in allen diesen Aufsätzen im Einzelnen sich vorfindet — freilich auch Manches, dem diese Prädikate nicht zukommen — so bieten sie in qualitativer Hinsicht für die wissenschaftliche Aesthetik, besonders aber für die

---

[1]) Göthes Werke Bd. 31. — [2]) Bd. 26. — [3]) Bd. 29. — [4]) Bd. 30. — [5]) Gesammelt in Bd. 31. 32. 33.

Philosophie des Schönen, um welche es sich hier doch zunächst handelt, eine verhältnifsmäfsig nur geringe Ausbeute dar.

254. Göthe's allgemeine Stellung zur vorkantischen Aesthetik — denn gegen die kantische selbst verhielt er sich, wenn nicht oppositionell, so doch indifferent, so dafs er, obschon chronologisch weit über Schiller hinausgehend, doch bis zu seinen Ende im Ganzen der durch Winckelmann begründeten Kunstanschauung treu blieb — ist im Wesentlichen schon oben[1]) bestimmt als das Streben nach Vermittlung und Versöhnung der sich innerhalb dieser Stufe entwickelnden Gegensätze. Dies liegt so tief in Göthe's gegen alles Extreme und Unvermittelte antipathischer Natur, dafs er recht eigentlich für solche Aufgabe prädisponirt erscheint und in dieser Hinsicht als derjenige Aesthetiker der zweiten (vorkantischen) Stufe der deutschen Aesthetik betrachtet werden mufs, in welchem sich das Princip derselben am reinsten, wenn auch nicht in Form philosophischer Abgrenzung, darstellt. Um die tiefere Bedeutung dieses versöhnenden Elements in der Göthe'schen Kunstanschauung zu fassen, sind die allgemeinen Gegensätze, deren Vermittlung dieselbe anstrebte, genauer zu bestimmen. — Wenn man die Entwicklung der vorkantischen Aesthetik in ihren einzelnen Phasen bis auf Winckelmann, in welchem bereits alle Keime derselben liegen, zurückverfolgt, so erkennt man leicht, dafs es sich um zwei Arten von Gegensätzen handelt, deren Glieder in eine gewisse Beziehung zu einander treten und durch solche Kombination der parallelen Entgegengesetzten die Basen der besonderen Standpunkte bilden: der eine Gegensatz ist der zwischen Kunst und Natur, der andere der zwischen Aeufserem und Innerem; beide aber unter dem Gesichtspunkt der Schönheit betrachtet. Indem so einmal die Kunstschönheit entweder als blos *äufserliche* (formale) oder auch als *innerliche* (Ausdruck) und dann die Naturschönheit ebenfalls als blofs *äufserliche* (materielle) oder als *innerliche* (Bedeutsamkeit) gefafst wurde, gingen die Vertreter dieser Sonderstandpunkte scheinbar ziemlich weit auseinander, ohne indessen doch den gemeinschaftlichen Boden der formalen Idealität zu verlassen. Wir haben gesehen, wie Lessing innerhalb des ersten Gegensatzes gegen Winckelmann's *Schönheit des Ausdrucks* die Idealität der schönen Gestaltung festhielt, indem er „die Schönheit" als das einzige Ziel der antiken Kunst behauptete; wir haben ferner gesehen, wie Herder in der Naturschönheit das *Bedeutsame* als den wahren Charakter des Schö-

[1]) S. No. 241 Schlufs.

nen betonte, wie dies Bedeutsame dann von Hirt als das *Charakteristische*[1]) auf die Kunstschönheit übertragen und dadurch ein wahres Verständnifs der Winckelmann'schen (allerdings nur auf die antike Plastik bezogenen) *Schönheit des Ausdrucks* angebahnt wurde: und hier ist es denn, wo wir Göthe als den Vermittler und zugleich als wahrhaften Ausleger Winckelmann's antreffen, indem er dessen bis dahin ganz unverständlich gebliebene Bestimmung der *Grazie*, als Einheit der formalen Schönheit, der idealischen Schönheit (Haltung) und der Schönheit des Ausdrucks, sich zum Bewufstsein bringt in den Worten:[2]) „Der höchste Grundsatz der Alten war das *Bedeutende*, das höchste Resultat aber einer glücklichen Behandlung „das *Schöne*"; und diese „glückliche Behandlung", welche er näher „als *Styl* bestimmt, bezeichnet er dann als „die anmuthige Darstellung des Bedeutenden". Indem er nun dies in Bezug auf den die Gruppe des Laokoon[3]) sagt, liegt die Vermuthung nahe, dafs er damit gegen Lessing für Winckelmann eintreten wollte, sofern er den „höchsten Grundsatz" (Lessing's „höchstes Gesetz") nicht wie dieser in *die Schönheit*, sondern in das *Bedeutende* (d. h. in den Ausdruck) setzte und nur als „höchstes Resultat einer glücklichen Behandlung" — d. h. wie Winckelmann es fafst: den „Ausdruck bedingt durch die Schönheit" — diese letztere bezeichnet. Die nähere Bestimmung dieser *Behandlung* als „anmuthige „Darstellung des Bedeutenden", welche er ausdrücklich, „so paradox „es lauten möge", auf die Laokoongruppe bezieht, läfst die Vermuthung einer bewufsten Parteinahme für Winckelmann gegen Lessing fast unsweifelhaft erscheinen.

Dies ist nun die eine Seite von Göthe's ästhetischer Ueberzeugung, und es widerspricht dieser vollen Zustimmung zu Winckelmann[4]) keineswegs, wenn er nach der andern Seite hin gegen Hirt's Princip des *Charakteristischen* aufzutreten scheint, indem er es als zu scharf gefafst auf das Maafs des Schönen einschränkt; denn seine „anmuthige Darstellung des Bedeutenden" ist eben nichts Anderes als das „Ausdrucksvolle, bedingt durch die Schönheit" oder kurz: das charakteristisch-Schöne. Ehe wir zu dieser Seite der Göthe'schen Aesthetik übergehen, welche er in dem interessanten

[1]) Wir erinnern hiebei nur an das tiefe Wort Winckelmann's, dafs „Schönheit „ohne Ausdruck unbedeutend, Ausdruck ohne Schönheit aber unangenehm" sei. (Vergl. oben 220). — [2]) *Propyläen*. — [3]) Abhandlung „Ueber Laokoon" in den *Propyläen* (Werke Bd. XXX. S. 303 ff.; wir citiren immer die Cotta'sche Ausgabe von 1840). — [4]) Man vergl. die Stelle in der „Einleitung zu den Propyläen", wo er bemerkt, dafs selbst noch ein stumpfer Gypsabgufs einer Antike immer noch „die Einfalt und Gröfse der Form" zeige. (S. 296).

Briefwechsel „Der Sammler und die Seinen“ auseinandergelegt hat, drängt es uns, aus der „Einleitung zu den *Propyläen*“ sowie aus seiner Abhandlung *Ueber Laokoon* und andern Aufsätzen einige beherzigenswerthe, von seinem innigen Kunstverständnifs zeugende Aussprüche mitzutheilen, die hier in Form von Aphorismen, ohne weitere Bemerkung, ihre Stelle finden mögen:

Aphorismen Göthe's.

255. a) „Es ist in der neueren Zeit sehr selten, dafs ein Künstler „sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eig„nen Gemüths zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht blos „etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit „der Natur, etwas geistig Organisches hervorzubringen und seinem „Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wo„durch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.“

b) „Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand „bildender Kunst“.

c) „Was man weifs, sieht man erst.“

d) „Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur er„greift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man „kann sagen, dafs der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, „indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante ab„gewinnt, oder vielmehr erst den höheren Werth hineinlegt.“

e) „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst „ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben“.

f) „Die Künste selbst, sowie ihre Arten, sind unter einander ver„wandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich „in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, ja „das Verdienst des ächten Künstlers, dafs er das Kunstfach, in wel„chem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunst„art auf sich selbst zu stellen und sie auf's Möglichste zu isoliren „wisse“.

g) „Der ächte gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, „der gesetzlose, der einem blinden Triebe folgt, nach Naturwirklich„keit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch die„sen auf ihre niedrigste Stufe gebracht“.

h) „Der Bildhauer mufs anders denken und empfinden als der „Maler, ja er mufs anders zu Werke gehen, wenn er ein halb er-

„hobenes, als wenn er ein rundes Werk hervorbringen will. Indem „man die flach erhobenen Werke immer höher und höher machte, „dann Theile, dann Figuren ablöste, zuletzt Gebäude und Land„schaften anbrachte und so halb Malerei, halb Puppenspiel dar„stellte, ging man immer abwärts in der wahren Kunst, und leider „haben treffliche Künstler der neueren Zeit ihren Weg auf diese „Weise genommen".

i) „Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die „Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend mit Recht „vom Mechanischen an; seine übrige Erziehung hingegen ist oft ver„nachläſsigt, da sie doch weit sorgfältiger sein sollte, als die Bildung „Anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vortheil „zu ziehen".

k) „Wenn man von einem trefflichen Kunstwerk sprechen will, so „ist es fast nöthig, von der ganzen Kunst zu reden, denn es ent„hält sie ganz; und jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, „auch das Allgemeine aus einem solchen besonderen Fall entwickeln".

l) „Jedes Kunstwerk muſs sich als solches anzeigen, und das „kann es allein durch Das, was wir sinnliche Schönheit oder „Anmuth nennen. Die Alten, weit entfernt von dem Wahne, daſs „ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden „müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte „Ordnung der Theile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in „die Verhältnisse durch Symmetrie, und so wird ein verwickeltes „Werk faſslich".

m) „Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem „Auge bewegen soll, so muſs ein vorübergehender Moment gewählt „sein; kurz zuvor darf kein Theil des Ganzen sich in dieser Lage „befunden haben, kurz nachher muſs jeder Theil genöthigt sein, „diese Lage zu verlassen".[1])

n) „Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, „wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen „ergreife, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche „hält, die Furcht und Mitleid erregen".

---

[1]) Hier fehlt aber das Moment der Ruhe. Ein „fixirter Blitz" oder eine „ver„steinerte Welle", wie Göthe es nennt, verschiebt die Richtigkeit des Gedankens. Im Gegentheil, der bildende Künstler muſs einen solchen Moment wählen, welcher zwar nach rück- und vorwärts die Bewegung andeutet, aber selber die Möglichkeit enthält, daſs die Gestalt, wenn auch nur ganz kurze Zeit, darin beruht habe.

b) Göthe's ästhetische Principien.

256. Aufser diesen beiläufigen Bemerkungen giebt er in seiner Abhandlung *Ueber Laokoon* noch „die Bedingungen“ an, welche „von „einem hohen Kunstwerk zu fordern“ seien, doch geschieht dies ausdrücklich in Bezug auf die Laokoongruppe. Hienach wird gefordert: 1. eine „lebendige, hochorganisirte Natur“ (in der körperlichen Gestaltung); 2. „Charakter“, worunter er das (bedeutungsvolle) „Abweichen der Theile in Gestalt und Wirkung“ versteht; 3. dafs „der Gegenstand entweder in Ruhe oder Bewegung“ sei, was er durch den Zusatz erklärt, dafs ein Werk entweder „ruhig sein blofses Dasein anzeigend, oder auch bewegt, „wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden kann“; 4. das „Ideal“; 5. „Anmuth“; 6. „Schönheit“. — Hier unterscheidet er also nicht nur das *Ideal* von der *Schönheit*, sondern auch von der *Anmuth*, und so haben wir denn hier alle Momente der Winckelmann'schen Schönheitsstufen beisammen. Indessen fafst Göthe den Ausdruck „Schönheit“ hier als geistige Schönheit, während die „lebendige, hochorganisirte Natur“ der sinnlichen Schönheit Winckelmann's entspricht. *Anmuth* und *Schönheit* unterscheidet er so, dafs die erstere den „sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen sei, „nämlich der Ordnung, Fafslichkeit, Symmetrie, Gegenstellung u.s.f.“, während die zweite „durch das Maafs entsteht, welchem der zur „Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch „Alles, sogar die Extreme, zu unterwerfen weifs“. Diese geistige Schönheit ist also doch auch, wie die Winckelmann'sche, das Regulativ für den Ausdruck, d. h. seine Begrenzung. Man sieht, es herrscht nicht grade völlige Klarheit in den Vorstellungen Göthe's, sofern er dieselben Wörter bald in dem einen, bald in einem andern Sinne nimmt; im Grunde spricht aber doch aus allem Diesen die entschiedenste Sympathie für die Winckelmann'sche Anschauungsweise' wenn er sie auch nicht in ihrer vollen Tiefe fafst. Ja, er verwechselt gewissermaafsen die beiden Ausdrücke *Schönheit* und *Anmuth*, sofern er erstere wesentlich als geistige begreift, während er die letztere als sinnliche Schönheit definirt. Doch bleibt er darin nicht konsequent, was die Zurückführung dieser Bestimmungen auf die Winckelmann'schen Schönheitsstufen sehr erschwert.

Zur Vervollständigung des Nachweises über die innige Verwandtschaft der Kunstansichten Göthe's mit denen Winckelmann's darf auch der Punkt nicht unberücksichtigt gelassen werden, dass sich dieselbe auch auf diejenige Seite bei Winckelmann erstreckt, welche

als die negative Konsequenz seines auf die Antike beschränkten Standpunkts betrachtet werden mufs und so als eine Verirrung seines Kunstgefühls erscheint, nämlich auf seine Ansichten von der Malerei. Nicht als ob Göthe gerade eine besondere Sympathie für die Allegorie gehabt hätte — obschon, wenn er sogar an einigen Stellen dagegen eifert, andere angeführt werden könnten, welche sie sehr hoch, ja am höchsten stellen.[1]) Allein dies wenigstens kann als bestimmt nachgewiesen werden, dafs er eine eigentliche geistige Differenz zwischen Plastik und Malerei nicht statuirt, sondern, wie Winckelmann und Lessing, auch auf die Malerei die allgemeinen Principien plastischer Gestaltung anwendet. So sagt er z. B.: „Der sogenannte Historienmaler hat in Hinsicht des Gegen„standes mit dem Bildhauer einerlei Interesse. Er soll den Men„schen kennen lernen, um ihn dereinst in bedeutenden Augenblicken „darzustellen" — und wenn er diese Worte auch als Einleitung zu einigen Bemerkungen über die materiellen Bedingungen der Komposition anwendet, so sprechen sie doch, in dieser principiellen Form, einen bestimmten allgemeinen Grundsatz aus.[2]) Noch mehr bestätigt sich unsre Behauptung durch die vielfach günstigen Urtheile über die Wahl antiker, selbst mythologischer Gegenstände für die Malerei; z. B. in der Beschreibung eines kleinen Bildes der italienischen Schule im Styl des Paolo Veronese, welches die „Danae" darstellte.[3]) Nach seiner Beschreibung ist die Auffassung ziemlich frivol, wenn nicht obscön gewesen, wie z. B. aus den Worten hervorgeht: „Hinter dem Lager, zu den Füfsen der Schönen, tritt ein „Genius heran; er hat auch ein paar begeistete Goldstücke aufge„fangen und scheint sie dem Oertchen näher bringen zu wollen, „wohin sie sich eigentlich sehnen. Nun bemerkt man erst, wohin „die Schöne deutet. Ein in Karyatidenform den Bettvorhang tragen„der, zwar anständig drapirter, doch genugsam kenntlicher Priap ist „es, auf den sie hinweist, um uns" — man bemerke hierin auch die Allegorie — „anzuzeigen, wovon eigentlich die Rede sei..." u. s. f. Er fügt sodann hinzu: „Man mufs dies beisammen sehen, „mit welchem Geschmack und Geschick der geübteste Pinsel, allen „Forderungen der Maler- und Farbenkunst" — auch diese Unterscheidung ist hier zu bemerken — „genugthuend, dieses Bildchen aus-

---

[1]) Nur eine mag hier als Belag stehen: „Folgendes (nämlich zwei antike Darstellungen „Diana und Actäon" und „Iphigenia in Aulis") sind Beispiele von Demjenigen, was die Kunst nur auf ihrer höchsten Stufe erreichen kann, von der „Symbolik, die zugleich sinnliche Darstellung ist.." Bd. XXXI. S. 411.

[2]) Bd. XXXI. S. 418. (vergl. damit oben Seite 500 h.) — [3]) Bd. XXXI. S. 409.

„gefertigt hat"... und knüpft daran die Bemerkung, dafs „freilich „unsern Meistern" — damit ist die damalige romantische düsseldorfer Schule gemeint — „welche sich mit trauernden Königs-„paaren beschäftigen, und den Schülern, die sich in heiligen Fa-„milien wohlgefallen, dergleichen ein Aergernifs, gewifs eine Thorheit" sei. — So wenig war also auch Göthe im Stande, den grofsen Fortschritt zu der romantischen Malerei zu verstehen, so ganz stand er auf dem antikisirenden Standpunkt, auch in der Malerei, selbst bis in sein höchstes Alter! „Nachdem ich" — sagt er in einer kurzen Bemerkung, betitelt *Zu malende Gegenstände*[1]) — „über Vieles „gleichgültig geworden, betrübt es mich noch immer und in der „neuesten Zeit sehr oft, wenn ich des bildenden Künstlers Talent „und Fleifs auf ungünstige, widerstrebende Gegenstände verwendet „sehe". Was ist's aber, was er dafür vorschlägt? „Thisbe, die an „der gesprungenen Wand horcht" und „Christus, der über das Meer „wandelt, um dem sinkenden Petrus zu Hülfe zu kommen". Letzteres ist zwar ein christliches Motiv, er fafst es aber durchaus symbolisch, indem er hinzusetzt, dafs die „übernatürlich-natür-„liche Weise" es sei, wodurch die „augenblickliche Anerkennung „der Schiffer und Fischer, dafs der Sohn Gottes bei ihnen gegen-„wärtig sei, hervorgerufen werde". Diese *übernatürliche* Natürlichkeit ist aber gerade der Widerspruch, welcher das Symbolische für die Malerei unbrauchbar macht.

257. Dieses Verharren auf dem Winckelmann-Lessing'schen Standpunkt hinsichtlich der antikisirenden Anschauung überhaupt sowie der daraus folgende Mangel an fester Abgrenzung der Malerei gegen die Plastik ist nun, wie bemerkt, die eine Seite, welche die Göthe'sche Aesthetik der Betrachtung darbietet; die andere ist dann das Verhältnifs seines Schönheitsbegriffs zu Hirt's *Charakteristischem*. Diese Frage hat ihn so sehr beschäftigt, dafs er, um alle seiner Ansicht nach möglichen Positionen, welche sowohl der Aesthetiker wie der praktische Künstler zum Begriff des künstlerisch-Schönen einnehmen können, in ihren Gegensätzen zu bestimmen, ein völliges System ausgearbeitet hat. Vermuthlich um durch grö-fsere Anschaulichkeit der Darstellung den Schein eines nüchternen Schematismus zu vermeiden, hat er das System in die leichte, aber dadurch auch etwas umständliche Form von Briefen oder eigentlich von erzählten Dialogen gebracht. Es ist hiemit der Aufsatz *Der Sammler und die Seinen* gemeint, worin, wie in einem Drama, in

[1]) Bd. XXXI, S. 420.

den Personen des „Oheims“, „Julius'“, des „jungen Philosophen“, des „Gastes“ u. s. f. die verschiedenen Vertreter der Sonderstandpunkte in Konflikt gebracht werden. Der *Gast*, welcher als extremer „Charakteristiker“ — mehr, als Hirt für sich wohl hätte in Anspruch nehmen mögen — auftritt, der *Oheim*[1]), welcher schlechthin als „Sammler“ sich einführt, bilden den nächsten Gegensatz, der sich dann durch die nach und nach hineingezogenen Personen weiter spaltet und individualisirt, bis zuletzt die übrigen Arten in rein schematischer Weise definirt werden.

Interessant ist, was Göthe[2]) über die kantische Philosophie — denn diese ist offenbar gemeint — äufsert, welcher der „Philosoph“ anfangs ebenfalls zugethan ist. Er sagt von letzterem: „Als „er auf Akademien zog, versprach er viel .... und nun kommt er „zu unsrer grofsen Betrübnifs als Philosoph zurück ... Was „wir verstehen, interessirt ihn nicht, und was ihn interessirt, ver„stehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu „alt, sie ihm abzulernen. Was ist das mit der Philosophie, und „besonders mit der neuen, für eine wunderliche Sache! In sich „selbst hinein zugehen, seinen eignen Geist über seinen „Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschliefsen, „um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen! Ist das wohl „der rechte Weg? —“ Er erklärt dies dann für „Hypochondrie“, und setzt hinzu, dafs, da „die Politik ihm nicht den Humor verdorben „habe, es der Philosophie gewifs auch nicht gelingen solle“. — Solche sonderbaren Vorstellungen hatte Göthe von der Kant'schen Philosophie, er, der den Aristoteles so hoch schätzte! Weiterhin geht er dann auf eine Charakteristik der verschiedenen Arten von Künstlern über, die er als „Nachahmer“, „Punktirer“, „Skizzisten“ u. s. f. bezeichnet, sowie der Kunstliebhaber, unter denen denn zunächst der „Charakteristiker“ als Gast auftritt. Hier stehen wir nun am Anfang des eigentlichen Themas.

Nach einer gelegentlichen Bemerkung des Oheims, dafs „die „hohe Schönheit das höchste Princip und der höchste Zweck der „Kunst“ sei[3]), bemerkt der *Gast* mit einem Lächeln, das dem

[1]) In welchem Zimmermann fälschlich seitens Göthe's eine Personifikation seiner selbst hat vermuthen wollen, da offenbar ein Repräsentant des Winckelmann-Lessing'schen Standpunkts damit gemeint ist. Statt aus dem Umstande, dafs der Sammler die Schönheit als höchstes Gesetz proklamirt, zu folgern, dafs damit Göthe nicht gemeint sein kann, schliefst Z. aus der durch Nichts begründeten Annahme der Identität Göthes und des Sammlers, dafs Göthe ebenfalls die Schönheit als höchstes Gesetz behaupte(!) — [2]) Im zweiten Briefe. — [3]) Hier zeigt es sich, dafs Göthe sich nicht selber mit dem Sammler meinen kann, denn diese — und die folgenden — sind fast Lessing's eigne Worte. Göthe behält sich vielmehr die Vermittlerrolle zwischen diesen beiden durch Lessing und Hirt vertretenen Extremen vor.

Sammler nicht ganz gefällt, „weil es eine besondere Gefälligkeit „gegen sich selbst auszudrücken schien“: „Sie sind denn also auch „den hergebrachten Grundsätzen getreu, dafs Schönheit das letzte „Ziel der Kunst sei?“, worauf der Sammler erwiedert, dafs ihm kein höheres bekannt sei. — „Können Sie mir sagen, was „Schönheit sei?“ — fragt der *Gast*. Die Antwort lautet: „Vielleicht „nicht; aber ich kann es Ihnen zeigen“, und damit schlägt der „*Oheim* die Betrachtung eines Apollo vor. Jener will aber davon nichts wissen, sondern erklärt, dafs vorher das Wort Schönheit und sein Ursprung näher zu betrachten sei. „*Schönheit* komme „von Schein, sie sei ein Schein und könne als höchstes Ziel der „Kunst nicht gelten, das vollkommene Charakterische nur ver- „diene schön genannt zu werden“, und „ohne Charakter gebe es „keine Schönheit“. — Der *Oheim* ist „über diese Art sich auszu- „drücken, betroffen“ und erwiedert: „Zugegeben, aber nicht einge- „standen, dafs das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch „nur daraus, dafs das Charakteristische dem Schönen allenfalls zu „Grunde liege, keineswegs aber, dafs es Eins mit dem Charakte- „ristischen sei. Der Charakter verhält sich zum Schönen, wie das „Skelett zum lebendigen Menschen“ . . .; aber der Gast fertigt ihn kurz damit ab, dafs er behauptet, da die Schönheit etwas Unbe- greifliches sein solle, so sei sie überhaupt nicht, denn „was man „nicht klar mit Worten ausdrücken könne, sei Unsinn!“ Er schliefst dann mit den an Winckelmann[1]) erinnernden Worten „Schönheit „ohne Charakter würde leer und unbedeutend sein. Alles Schöne „der Alten ist blos charakteristisch und blos aus dieser Eigenthüm- „lichkeit entsteht die Schönheit“. — So extrem dies nun auch er- scheint — und dies bringt der Zweck der Disputation mit sich — so geht doch schon aus dem Umstande, dafs der Oheim hierauf nichts sagt, weil das Gespräch durch das Hinzukommen des *Philo- sophen* unterbrochen wird, hervor, dafs Goethe dieser Ansicht mehr zuneigt als der vom *Oheim* vertretenen. Nicht ohne Absicht läfst er daher den *Charakteristiker* geradezu gegen Lessing und — Winckelmann opponiren, indem er fortfährt: „Das ist eben das „Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche fal- „schen Grundsätze, die nur den Schein von Wahrheit haben, immer „allgemeiner machen . . . So hat uns Lessing den Grundsatz auf- „gebunden, dafs die Alten nur das Schöne gebildet, so hat uns „Winckelmann mit der stillen Gröfse der Einfalt und Ruhe ein-

[1]) Vergl. No. 220 (S. 412).

„geschläfert[1]), anstatt dafs die Kunst der Alten unter allen mög„lichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupi„ter und Juno, bei den Genien und Grazien und verhehlen uns die „unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die struppichten Haare, „den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlige Haut des „entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen „Brüste". — Auf die Bemerkung, dafs solche Werke nicht aus der guten Zeit der alten Kunst herrührten, führt nun der Charakteristiker selbst den *Laokoon*, die *Niobe*, die *Dirke* als Beweise an, worin er „Empörung und Verzweiflung, erstickenden Schmerz, krampfar„tige Spannung, wüthende Zuckung, erstickende Pressung, paraly„tischen Tod" erblickt, worauf ihn der Oheim an die „Verfasser „der Propyläen" verweist, die „ganz entgegengesetzter Meinung" seien, und das *Anmuthige* geltend macht, das in allen alten Kunstwerken herrsche. Der Charakteristiker erklärt dies Alles jedoch für leere Worte und „Ideal und Schönheit für einen Traum". — Jetzt mischt sich nun auch der *Philosoph*, der schon unruhig zu werden begonnen hatte, ein. (Fast scheint Schiller damit gemeint zu sein).

Der folgende Brief rührt von diesem selbst her und schildert die Fortsetzung des Gesprächs, welches sich zwischen ihm und dem Charakteristiker fortspinnt, wobei der Oheim sich zwar ziemlich neutral verhält, im Uebrigen aber, wie seine wenigen Bemerkungen zeigen, dem jungen Philosophen, welcher schliefslich auf diesen Namen verzichtet, beistimmt. Dadurch, dafs bei Fortführung des Gesprächs der junge Philosoph bekennt, er verstehe von der bildenden Kunst nichts, wohl aber von der Poesie der Alten, und von vorn herein den vom Oheim für die erstere behaupteten Standpunkt auch für die zweite in Anspruch nimmt, wird die Frage zu einer allgemeinen und das Princip auf die Kunst als solche ausgedehnt. In diesem Gespräche spielt nun der *Charakteristiker* eine ziemlich klägliche Rolle, indem er sich eigensinnig auf seinen Standpunkt steift und keinen Gründen Gehör giebt, geschweige denn sie widerlegt. Das Wesentliche ist nun folgendes: Es giebt, trotz aller Verschiedenheiten der Künste, einen „Punkt, in welchem ihre Wirkungen sich sammeln, aus wel-

[1]) Man bemerke hier wohl die absichtliche Entstellung der Winckelmann'schen *edlen Einfalt* und *stillen Gröfse* in „stille Gröfse der Einfalt und Ruhe", um die Behauptung des Charakterislikers eben in ihrer extremen Einseitigkeit zu zeigen, während Lessing richtig citirt wird; ferner den Unterschied zwischen dem „aufgebunden" und „eingeschläfert". Dafs übrigens jene Entstellung beabsichtigt ist, geht aus der späteren richtigen Citirung (im 6. Briefe) hervor, wo die Absicht fortfiel. Alle diese Feinheiten Goethe's sind durchaus für die Aufdeckung seines wahren Gedankens hervorzuheben.

„chem daher auch alle ihre Gesetze ausfließen, das menschliche „Gemüth“. Die Natur läßt sich vielleicht „unabhängig vom Men- „schen denken, die Kunst bezieht sich nothwendig auf denselben“. Gegen den Satz des Charakteristikers, daß, was er nicht mit dem Verstande begreife, für ihn nicht existire, wird geltend gemacht, daß „der Mensch nicht blos ein denkendes, sondern auch ein empfin- „dendes Wesen“ sei, „eine Einheit vielfacher, verbundener Kräfte, „und zu diesem Ganzen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser „reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit entsprechen“. — Dann wendet sich das Gespräch auf die Natur der künstlerischen Thätigkeit. Das Nachahmen des Einzelnen gehe über in das Nach- ahmen der Gattung, d. h. in's Verallgemeinern[1]), in die „Darstellung „des Begriffs des Geschöpfes“ —. „Bravo“, ruft der Charakteristiker, „das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charak- „teristisch ausfallen“. Der Philosoph giebt dies zu, aber man müsse „weiter steigen“, was dem Charakteristiker nicht genehm ist, wäh- rend der Oheim bemerkt, daß er „zum Versuche mitgehen wolle“. Nun zeigt der Philosoph, daß durch jene Operation des Verallge- meinerns „zwar ein Kanon entstehe, musterhaft, wissenschaftlich „schätzbar, aber nicht befriedigend für das Gemüth“. Der Mensch, als Kunstbedürftiger, sage, den alten Spruch der Elohim umdrehend: „Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien“. Der Geist stellt an das Kunstwerk „nicht nur die Forderung, daß es „eine beschränkte Neigung ausfülle“ (durch Nachahmung des Ein- zelnen), „daß es unsere Wißbegierde befriedige und unsere Kennt- „niß ordne“, (durch Darstellung des Gattungsbegriffs), sondern daß es „das Höhere, was in uns liegt, erwecke“, daß es uns veranlasse, „zu verehren und uns selbst verehrungswürdig zu fühlen“. Der Gast „fängt an nichts mehr zu verstehen“, der Oheim dagegen „glaubt einigermaaßen folgen zu können“ und will, „wie weit er „mitgehe, durch ein Beispiel zeigen“. Dies Beispiel besteht nun darin, daß er zeigt, wie ein Künstler, wenn er einen Adler auf den Scepter Jupiters setzen wolle, sich nicht mit der Darstellung des Gattungsbegriffs *Adler* begnügen dürfe, sondern ihm Etwas ge- ben müsse, „was er dem Jupiter selbst gab, um ihn zu einem Gott „zu machen“. Der Gast ahnt, daß vom „hohen Styl der Griechen“ die Rede sei, den er „aber auch nur in sofern schätze, als er cha- „rakteristisch“ sei; während der Philosoph hinzusetzt, daß jener

[1]) Eigentlich ist dieser Begriff das *Idealisiren* im gewöhnlichen Sinne. Da Göthe aber das „Ideal“ im höheren Sinne braucht, müssen wir hier den Ausdruck *Verallge- meinern* anwenden. S. u.

Styl zwar eine „hohe Forderung befriedige, die aber doch noch nicht „die höchste ist“. —

Und nun kommt der wichtigste Punkt, auf den alles Andere vorbereitend abzielt und der zugleich den völligen Anschlufs Göthe's an Winckelmann bestätigt, wie wir sehen werden. Der Philosoph sagt: „Der Gattungsbegriff liefs uns kalt, das Ideal erhob uns über „uns selbst; nun aber möchten wir in uns selbst zurückkehren, wir „möchten jene frühere Neigung, die wir zum Individuum gehegt, „wieder geniefsen, ohne in jene Beschränktheit zurückzu-„kehren, und wollen auch das Bedeutende, das Geisterhebende „nicht fahren lassen.“ Die Stufenfolge ist also folgende: 1. gemeine Naturnachahmung des Einzelnen (aus persönlicher Neigung zu diesem); 2. Darstellung des Gattungsbegriffs; 3. Idealisiren; 4. Individualisation — also Rückkehr zur ersten Stufe, aber durch die beiden durchlaufenen vermittelt und mit ihrem Inhalt erfüllt, der für die zweite als „das Bedeutende“, für die dritte als „das Geisteserhebende“, bestimmt wird. — Wie ist aber das Räthsel zu lösen, d. h. wie ist solche Rückkehr, wodurch „der Kreis geschlos-„sen wird“, möglich? — Die Antwort lautet, ganz im Sinne Winckelmann's: durch die Schönheit. Sie ist also nicht das Ziel selbst, sondern das Mittel, wodurch dasselbe erreicht wird. Die Schönheit „giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, „und indem sie das Bedeutende und Hohe mildert“ (nach Winckelmann „den Ausdruck beschränkt“) und himmlischen Reiz darüber ausgiefst, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen, es ist nun wieder eine „Art Individuum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns „zueignen können“. —

Zu dieser ebenso tiefen wie klaren Darlegung der Stufen der Schönheit, oder, wie Göthe es nimmt, der künstlerischen Darstellung haben wir nichts weiter als Erklärung hinzuzufügen, sondern nur zu wiederholen, dafs sie völlig im Winckelmann'schen Sinne ist. Der *Charakteristiker* freilich findet in allem Dem nichts als „son-„derbare Worte, hinter denen die Herrn Philosophen sich wie hin-„ter einer Aegide“ zu verstecken pflegen, beweist also seine Unfähigkeit, den Begriff des „individualisirten Ideals“ oder, wie wir es jetzt wohl fassen können: der idealisirten Individualität — denn dies ist Göthe's Höchstes — zu fassen. Merkwürdig ist dabei, dafs Göthe, obgleich er diese ganze lichtvolle und durchaus philosophische Entwicklung dem Philosophen in den Mund legt, diesen doch zugleich versichern läfst, dafs er „nicht als Philosoph gesprochen

„habe“, sondern dafs, was er gesagt, „lauter Erfahrungssachen“ gewesen seien. Dies giebt nun eine passende Veranlassung, um ein neues Moment einzuführen, welches der Philosoph in das scheinbare Paradox kleidet, dafs es „keine Erfahrung gebe, die nicht erschaffen wird“, namentlich „gelte dies vom Künstler“. Der Gast hält ihm die Naturnachahmung des Portraitmalers entgegen, worauf jener einfach erwiedert, „kein Portrait könne taugen, wenn es der „Maler nicht im eigentlichsten Sinne erschafft“. Für uns ist klar, was er meint, nämlich dafs auch beim Portraitiren es sich nicht um die zufällige, momentane Erscheinung handele, sondern um das allgemeine, geistige Wesen der Menschen; für den Charakteristiker ist dies aber „zu toll“, so dafs er aufspringt und fortläuft. Schliefslich erhält er dann noch eine Strafe für seine Ableugnung des Ideals. Er hat nämlich die Magd, welche ihm aus dem Hause geleuchtet, ein „schönes Kind“ genannt, worüber diese sehr erfreut ist; dazu bemerkt denn der Philosoph: „Ja! das kann Einem leicht passiren, „der das Ideal verleugnet, dafs er das Gemeine für schön erklärt!“ —

Hiemit ist die eigentliche Untersuchung über das Schöne beendet, die übrigen Briefe beschäftigen sich nun mit einer zum Theil humoristisch-gemeinten Klassifikation der Arten, auf welche die Kunst — und zwar sowohl seitens der Künstler als seitens der Aesthetiker — geübt, resp. angeschaut wird. Es werden drei Paar Gegensätze, d. h. sechs „Eigenschaften“ angeführt, welche im Ganzen den oben entwickelten Stufen entsprechen. Auf der einen Seite stehen die *Nachahmer*, die *Charakteristiker* und die *Kleinkünstler*, auf der andern Seite die *Imaginanten* (als Gegensatz der Nachahmer), die *Undulisten* (als Gegensatz zu den Charakteristikern) und die *Skizzisten* (als Gegensatz zu den Kleinkünstlern). Diese werden alle näher beleuchtet, die Nachahmer arten in „Kopisten“, die Imaginanten in „Poetisirer“, „Scheinmänner“, „Phantomisten“ und „Nebulisten“ („Schwebler“ und „Nebler“) aus, die Charakteristiker werden vom Oheim höflicherweise nur als „Rigoristen“, vom Philosophen aber auch als „Skelettisten“, „Winkler“, „Steife“ bezeichnet, die Undulisten seien „Schlängler“, denen die Bedeutung und Kraft mangele, die Kleinkünstler verirren sich zum Extreme der „Mignaturisten“, „Pünktler“ und „Punktirer“, die Skizzisten dagegen, zu denen sich der Oheim selbst rechnet, kommen am besten weg; denn obschon sie getadelt werden, weil „die bildende Kunst „nicht nur durch den äufsern Sinn zum Geiste sprechen, sondern „den äufsern Sinn befriedigen solle“, erhalten sie doch keinen Spottnamen.

Nun wird gezeigt, daſs schon eine theilweise Verbindung der einzelnen Rubriken, z. B. des Nachahmers mit dem Kleinkünstler, des Skizzisten mit dem Imaginanten, des Undulisten mit dem Phantomisten u. s. f. „ein Werk höherer Art hervorbringe als völ-„lige Einseitigkeit", daſs aber „nur durch die Verbindung aller sechs „der echte Liebhaber und der vollendete Künstler entstehe". Endlich wird darauf aufmerksam gemacht, wie „die eine Hälfte des „halben Duzent es zu ernst und ängstlich nehme, die andere zu „leicht und lose", und dies führt auf eine Abstraction der beiden Momente des *Ernstes* und des *Spiels* in der Kunst, aus deren Kombination und Entgegenstellung schlieſslich ein Art Schema konstruirt wird, das für sich selbst spricht, und das wir hier mittheilen wollen:

Ernst (allein)	**Ernst und Spiel** (verbunden)	**Spiel** (allein)
Individuelle Neigung	Ausbildung in's Allgemeine	Individuelle Neigung
Manier	Styl	Manier
Nachahmer	Kunstwahrheit	Imaginanten [1])
Charakteristiker	Schönheit	Undulisten
Kleinkünstler	Vollendung	Skizzisten

258. Damit schlieſst *Der Sammler und die Seinen*, und in der That ist auch Alles darin enthalten, was als Goethe's eigentliche Meinung betrachtet werden darf. Der Kern des Ganzen bleibt jene dem Philosophen in den Mund gelegte Kreisbewegung der vier Stufen [2]), deren Bewegungsprincip das *Gemüth* und deren fester Mittelpunkt die *Schönheit* ist. Werfen wir noch einen Blick auf die obige Tafel, um in Goethe's Sinn einige praktische Konsequenzen daraus zu ziehen, so geht einmal daraus hervor, daſs der Gegensatz zwischen *Ernst* und *Spiel* nichts Anderes bedeutet als die Doppelseitigkeit der künstlerischen Thätigkeit, welche freie Erfindung mit Naturgebundenheit, Idee mit Wirklichkeit verbindet: darum stehen der „Nachahmer", der „Charakteristiker" und der „Kleinkünstler" als die Repräsentanten des Ernstes auf der Seite der Naturgebundenheit, der „Imaginant", der „Undulist" und der „Skizzist" als die Vertreter des Spiels auf der Seite der Freiheit. Die Versöhnung zwischen der bloſsen Naturwahrheit und der künstlerischen Freiheit ist die *Kunstwahrheit*, die der Charakteristik und der flüssigen Form die *Schönheit*, die der Skizzirung, als des geistigen Elements der Komposition, und der Detailausführung die *Vollendung*. Hier, in der Mitte, liegt also immer die Wahrheit, deswegen wird Das, was in den Ertremen *Manier* bleibt, hier Styl, d. h. echtes Kunstprincip.

---

[1]) Im Text steht „Phantomisten", aber dies ist nur das Extrem der Imaginanten und daher durch diese zu ersetzen. — [2]) No. 256.

Man wird gestehen müssen, dafs innerhalb des bestimmten Kreises, auf den die Göthe'sche Kunstanschauung, wie die Winckelmann'sche, sich beschränkt, nämlich der plastischen Schönheitsform — denn, wie er auch diese Gesetze als allgemeine, für alle Künste gültige hinstellt, so schwebt ihm dieses Princip doch stets vor Augen — kaum Etwas Vollständigeres und Passenderes aufgestellt werden kann; und so ist denn Göthe als der eigentliche Vollender der zweiten, durch Winckelmann begründeten Stufe der deutschen Aesthetik zu betrachten. Sollen wir uns noch schliefslich über die ziemlich müfsige Frage, welche gleichwohl ernsthaft aufgeworfen ist, aussprechen, wie viel von den in den *Propyläen* und den sonstigen ästhetischen Abhandlungen Göthe's enthaltenen einzelnen Gedanken und weiteren Ausführungen sein besonderes Eigenthum, und wie viel etwa davon auf Meyer u. A. zu setzen sei — eine ganz ähnliche Frage ist ja auch bei Winckelmann hinsichtlich Oeser's, Hagedorn's u. s. f. erhoben worden — so bemerken wir, dafs in gewisser Weise jeder Mensch von Einem und dem Andern empfängt, und wäre es auch nur eine Anregung, die er erhielte. Hier aber handelt es sich um Goethe's Ansicht, gleichviel auf welche Weise er dazu gekommen, und um die Form, in der er sie ausgesprochen hat. Alles Uebrige ist vollkommen gleichgültig und zeugt nur von einem Mifsverstehen der Sache.

Was nun aber das Weitere betrifft, so ist jetzt die erwähnte Beschränkung seines Kunstanschauens auf die plastische Schönheitsform einmal und zweitens auf die Kunstschönheit überhaupt aufzuheben und so der auf dem *Schönen* als allgemeinem Begriff noch immer ruhende Bann zu lösen. Hiezu aber war erforderlich, dafs der Begriff des Schönen schlechthin als Begriff — abgesehen selbst von seiner ersten Differenz als Naturschönheit und Kunstschönheit — gefafst und seinen Momenten nach bestimmt wurde. Dies machte aber wieder, da eben sowohl von Natur als von Kunst zu abstrahiren, also kein Objekt vorhanden war, in und an welchem der Begriff aufgesucht werden konnte, ein Zurückgehen auf den die Schönheit anschauenden und empfindenden Geist selbst nöthig, oder: es mufste die Natur der Schönheits*empfindung*, ihre Ursachen und Formen, im Subjekt selbst erforscht werden.

Dies ist nun die Aufgabe, welche Kant in seiner „Kritik der Urtheilskraft" zu lösen versuchte.

Recapitulation.

§ 31. Nach den vorläufigen Betrachtungen, welche einerseits die Engländer und Schotten, andrerseits die Franzosen, Italiener und Holländer über einige Grundbegriffe und besondere Seiten des ästhetischen Gebiets anstellten, wurde in Deutschland die Aesthetik durch Baumgarten um die Mitte des 18. Jahrhunderts zuerst als eine in sich abgeschlossene philosophische Wissenschaft bearbeitet. Die aus dem Princip der Leibnitz'schen Philosophie hervorgegangene Schematisirung des gesammten Denkinhalts durch Wolff bot in der von Leibnitz aufgestellten Stufenleiter zwischen den völlig unbewufsten Perceptionen und den völlig bewufsten Apperceptionen in dem Begriff der *undeutlichen Vorstellungen* einen Grund dar, um in dem Wolff'schen System der philosophischen Disciplinen eine Lücke zu entdecken, die nun durch die Baumgarten'sche *Aesthetik* als „Theorie der Empfindungen" ausgefüllt werden sollte.

§ 32. Von diesem zwar schematisch motivirten, an sich aber ganz unvermittelten Anfang aus entwickelte sich nun die deutsche Aesthetik, ähnlich wie die antike und nach demselben Gesetz, in einem dreifachen Stufengange. — Auf der allgemeinen Basis der Reflexion, welche die gemeinsame Form der Philosophie des 18. Jahrhunderts ist, repräsentirt so die Baumgarten'sche Aesthetik, als schlechthin von der Voraussetzung einerseits der schematischen Form, andrerseits des gegebenen Stoffs ausgehend, die Stufe der Intuitivität. — Durch Aufhebung dieser Unmittelbarkeit, d. h. der schematischen Form wie der Voraussetzung des gegebenen Stoffs, wird dann auf der zweiten Stufe die Aesthetik durch Winckelmann und



Lessing weiter fortgeführt, indem sie sich kritisch in den substanziellen Stoff des geschichtlichen Kunstschönen versenkten und aus diesem in freigewordener Reflexion die allgemeinen Gesetze des Schönen zu abstrahiren suchten. Da aber das geschichtliche Schöne für sie wesentlich die antike Idealwelt umfaſste, so beschränkten sie das Schöne überhaupt auf das Ideal der plastischen Form. Auf der dritten Stufe muſste mithin diese Beschränkung des Kunststoffs auf die Antike zunächst fallen gelassen und die durch Winckelmann und Lessing von der Schematik befreite Kritik auf die Reflexion und deren Berechtigung selbst gerichtet werden, um hieraus in spekulativer Weise den Begriff des Schönen zu deduciren. Obschon auf der allgemeinen Basis der Reflexion verharrend, nimmt daher die Kritik Kant's, der diese Stufe begründet, einen wesentlich spekulativen Charakter an, indem sie sich lediglich auf das Denken selbst stellt, um aus ihm die Kriterien für die Bestimmung der metaphysischen Begriffe der Aesthetik zu schöpfen.

Eine eigenthümliche und nur dieser Periode angehörige Erscheinung ist die jede Stufe derselben begleitende Popularphilosophie, welche als eine besondere und zwar unmethodische Weise betrachtet werden muſs, die Ergebnisse der betreffenden philosophischen Stufe für das gewöhnliche Bewuſstsein zu verarbeiten und etwa einige weitere praktische Konsequenzen derselben zu ziehen. So schlieſsen sich an ***Baumgarten*** an: Meier, Eschenburg, Eberhard; Sulzer, Mendelssohn und Moritz, an ***Winckelmann*** und ***Lessing:*** Hirt, Herder und Goethe, an ***Kant:*** Schiller, Jean Paul und Wilhelm von Humboldt. In dieser Uebersicht ist zugleich die Gliederung der zweiten Periode enthalten.

§ 33. Erste Stufe: 1. ***Alexander Gottlieb Baumgarten*** (1714—1762) begründet die Aesthetik als „Theorie der Empfindungen", indem er sie als eine Art niederer Logik, nämlich als Schematismus der *dunkeln Vorstellungen*, in das Wolff'sche System eingliedert. Gegenüber der logischen Erkenntnifs, deren Objekt die *Wahrheit* ist, hat es die ästhetische Erkenntnifs mit der *Schönheit* zu thun; wie jene aus einem logischen Verstandesurtheil, so resultirt diese aus einem sensitiven Geschmacksurtheil. Durch die Definition des *Schönen* als des „Vollkommnen der sinnlichen Erkenntnifs" wird zuerst eine strengere Begriffstrennung vom *Wahren* als dem Vollkommnen der Verstandeserkenntnifs, sowie vom *Guten* als dem Vollkommnen des sittlichen Willens erreicht; eine Begrenzung, welche durch die spätere Populärästhetik zum Theil wieder verwischt wurde. Als erste Bestimmung des Schönen stellt Baumgarten die „Ordnung der Theile unter einander und zum Ganzen", als Zweck desselben „Wohlgefallen und Erregung eines Verlangens" auf. Hinsichtlich der konkreten Erscheinung des Schönen betrachtet er die Natur als höchste Verkörperung des Vollkommnen und stellt daher die strikte *Naturnachahmung* als höchste Aufgabe für die Kunst hin, deren ideelle Wahrheit in Folge Dessen gegen die blofse Naturwirklichkeit entwerthet erscheint.

§ 34. 2. Aus Baumgarten's Schule sind es besonders Meier, Eschenburg und Eberhard, welche die Principien seiner Aesthetik theils auf besondere Gebiete, z. B. auf Poesie und Rhetorik, anwandten, theils in einigen Punkten genauer bestimmten; letzteres namentlich dadurch, dafs sie „das Vergnügen am Schönen" von dem Wohlgefallen an dem blos Angenehmen trennten und auch in der sinnlichen Erkenntnifs selbst Unterschiede

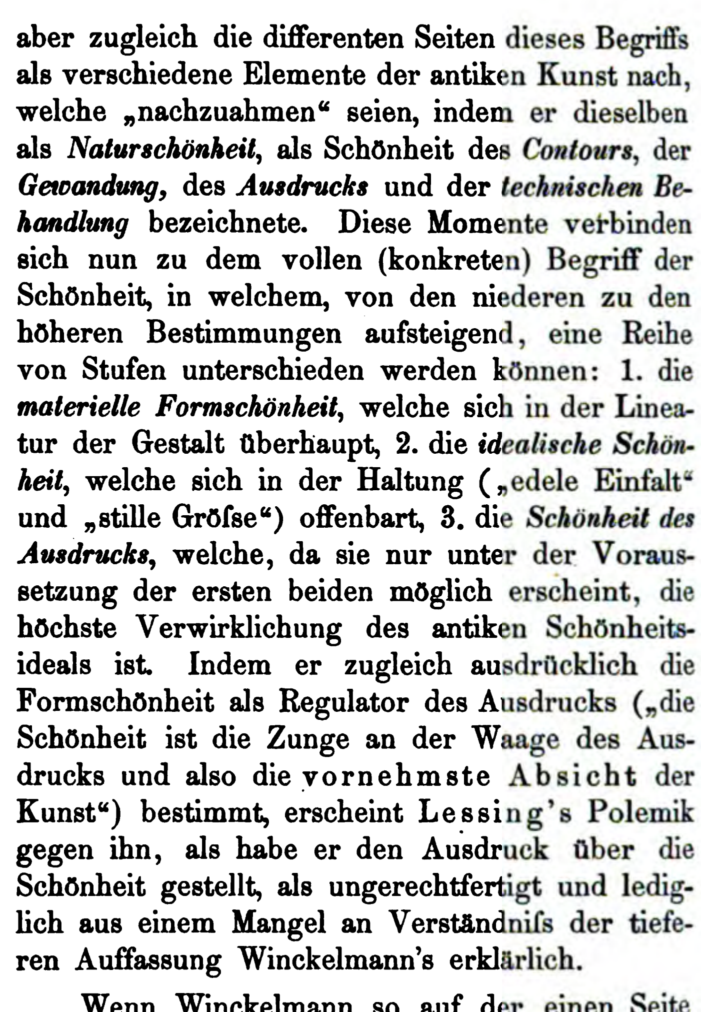
hervorhoben, sowie dadurch, dafs sie die Erkenntnifs des Schönen auf die deutlicheren Sinne, d. h. Auge und Ohr, beschränkten. —

3. In der Populärästhetik dieser Stufe, welche hauptsächlich durch Sulzer, Mendelssohn und Moritz vertreten wird, denen sich aber noch zahlreiche andere Schriftsteller anschliefsen, nimmt — ohne die Basis des Baumgarten'schen Begriffsbestimmungen zu verlassen — das Aesthetisiren eine mifsverständliche Tendenz auf humanistisch-ethische Zwecke an, indem der Satz aufgestellt wird, dafs die „Hauptabsicht der schönen Künste auf die Erweckung eines lebhaften Gefühls für das Wahre und Gute gehe". Es kommt dadurch eine Schönseligkeit des Moralisirens in die Aesthetik, welche das eigentliche Ziel derselben auf ein fremdes Gebiet hinüberspielt. Gegen das Ideal dieses Standpunkts, welches kurz als *die schöne Seele im schönen Körper* bezeichnet werden kann, mufste nothwendig eine Reaction eintreten, indem der „schöne Körper" als indifferent gegen die „schöne Seele", d. h. die ***Selbstständigkeit der formalen Schönheit der menschlichen Gestalt*** als einziger Inhalt der ästhetischen Idee behauptet wurde.

§ 35. Zweite Stufe: Diese Reaction gegen die Populärästhetik wurde durch Winckelmann und Lessing vollzogen, zugleich aber auch die gegen das Baumgarten'sche Princip überhaupt, dafs einerseits die unvermittelte Schematik, vermittelst deren die als gültig vorausgesetzten Grundbestimmungen zur mechanischen Einschachtelung von Begriffen verwandt wurden, gänzlich fallen gelassen wurde, andrerseits die dadurch freigewordene Reflexion in den reichen Inhalt des durch die Kunstgeschichte gegebenen Stoffs versenkt und daraus die Bestimmungen über das Schöne in kritischer

Weise zu konkreten Vorstellungen gereinigt wurden. Eine dritte Seite dieser Reaction ist gegen die depravirte Kunstanschauung der Zeit selbst gewendet, welche durch die künstlerische Erschöpfung des Kreises der weltlichen Ideale selber zu einer Aufhebung aller künstlerischen Thätigkeit und damit zu einer ebenso unkünstlerischen wie naturwidrigen Frivolität des allgemeinen Geschmacks gebracht war. Alle drei Seiten dieser kritischen Reaction vereinigen sich positiv in der Rückkehr zur antiken Anschauungsweise, welche nunmehr als die Grundform und der unbedingte Maafsstab für die Bestimmung des Schönheitsbegriffs aufgestellt wird.

§ 36. 1. ***Joh. Joachim Winckelmann*** (1717—1768) gehört zu jenen grundlegenden Geistern, welche durch die Aufstellung eines sowohl dem Inhalt wie der Form nach völlig neuen Princips dem allgemeinen Bewufstsein innerhalb ihrer Sphäre einen durchaus veränderten Charakter aufprägen. Durch seinen Fundamentalsatz, dafs eine Regeneration der Kunst nur in der Nachahmung der Antike zu suchen sei, brach er die Bahn zu der ganzen, durchaus substanziellen Entwicklung, welche nunmehr die Aesthetik nahm. Aber nicht nur als bahnbrechender kritischer Forscher ist er epochemachend, sondern wahrhaft grofs auch darin, dafs er das von ihm zuerst aufgestellte kritische Princip — wenigstens für die bildende Kunst — in seinen tiefsten und konkretesten Bestimmungen entwickelte, die von seinen Nachfolgern theils mifsverstanden, theils wieder verflacht wurden. Durchaus in der Anschauungsweise der antiken Kunst wurzelnd, d. h. unbedingt vom Standpunkt der plastischen Schönheitsform als maafsgebendem ausgehend, stellte er den Grundsatz auf, dafs „das erste Gesetz aller Kunst die *Schönheit* sei, wies



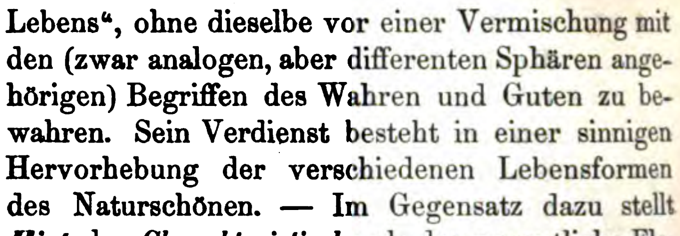
aber zugleich die differenten Seiten dieses Begriffs als verschiedene Elemente der antiken Kunst nach, welche „nachzuahmen“ seien, indem er dieselben als *Naturschönheit*, als Schönheit des *Contours*, der *Gewandung*, des *Ausdrucks* und der *technischen Behandlung* bezeichnete. Diese Momente verbinden sich nun zu dem vollen (konkreten) Begriff der Schönheit, in welchem, von den niederen zu den höheren Bestimmungen aufsteigend, eine Reihe von Stufen unterschieden werden können: 1. die *materielle Formschönheit*, welche sich in der Lineatur der Gestalt überhaupt, 2. die *idealische Schönheit*, welche sich in der Haltung („edele Einfalt“ und „stille Gröfse“) offenbart, 3. die *Schönheit des Ausdrucks*, welche, da sie nur unter der Voraussetzung der ersten beiden möglich erscheint, die höchste Verwirklichung des antiken Schönheitsideals ist. Indem er zugleich ausdrücklich die Formschönheit als Regulator des Ausdrucks („die Schönheit ist die Zunge an der Waage des Ausdrucks und also die vornehmste Absicht der Kunst“) bestimmt, erscheint Lessing's Polemik gegen ihn, als habe er den Ausdruck über die Schönheit gestellt, als ungerechtfertigt und lediglich aus einem Mangel an Verständnifs der tieferen Auffassung Winckelmann's erklärlich.

Wenn Winckelmann so auf der einen Seite den konkreten Begriff der Schönheit innerhalb der Grenze des plastischen Ideals zu seiner höchsten Entwicklung führt, so bildet andrerseits diese Grenze zugleich die Grenze seines Standpunkts überhaupt, und er gelangt durch Ueberschreitung derselben, indem er das nur für die plastische Schönheitsgestaltung gültige Princip auch auf die Malerei überträgt, zu Konsequenzen, welche dem Wesen dieser Kunst und damit der Kunst überhaupt durchaus widersprechen.

§ 37. 2. An Winckelmann schliefsen sich noch *Mengs* und *d'Azara* an, welche — ohne irgendwie die Aesthetik zu fördern — sich in meist unzusammenhängenden Erörterungen über die Schönheit ergehen, welche nur wenige Anklänge an die Winckelmann'schen Gedanken verrathen.

§ 38. 3. ***Gotthold Ephraim Lessing*** (1729—1781) dagegen führt durch die objektive Klarheit und intensive Kraft seiner Kritik die Winckelmann'sche Aesthetik, wenigstens nach der Seite der Poesie, zu einer höheren Entwicklung. Zwar, was seine Stellung zur bildenden Kunst betrifft, so verfällt er in dieselbe Einseitigkeit wie Winckelmann, dafs er die strenge Scheidungslinie zwischen Plastik und Malerei gänzlich verwischt, indem er den Ausdruck *Malerei* schlechthin für „bildende Kunst" überhaupt braucht, ja sogar meist darunter nur die plastische Formgestaltung versteht. Lessing's eigentliches Verdienst liegt daher nicht nach dieser Richtung hin, sondern nach der der Poesie, worunter er jedoch eigentlich nur „Epos" und „Drama" versteht; und namentlich verdankt ihm die deutsche Dichtkunst die Aufstellung der aus Studium des Aristoteles geschöpften Gesetze der dramatischen Komposition, wodurch er für alle Zeit sich die Stellung eines Gesetzgebers und Regenerators der deutschen Poesie errungen hat.

§ 39. 4. Die Popularästhetik dieser Stufe wird hauptsächlich durch Herder, Hirt und Goethe repräsentirt, welche, auf der allgemeinen Basis der Winckelmann-Lessing'schen Anschauung, verschiedene Momente derselben zu einer speci-
§ 40. fischen Ausbildung bringen. ***Herder***, von einer aus völligem Mifsverständnifs der Kant'schen *Kritik der Urtheilskraft* hervorgehenden Opposition gegen diesen grofsen Denker ausgehend, charakterisirt die *Schönheit* als „Ausdruckform inneren


Lebens“, ohne dieselbe vor einer Vermischung mit
den (zwar analogen, aber differenten Sphären angehörigen) Begriffen des Wahren und Guten zu bewahren. Sein Verdienst besteht in einer sinnigen Hervorhebung der verschiedenen Lebensformen
des Naturschönen. — Im Gegensatz dazu stellt
§ 41. *Hirt* das *Charakteristische* als das wesentliche Ele-
ment des Kunstschönen hin, so dafs die beiden
Stufen des Winckelmann'schen Schönheitsbegriffs,
Naturschönheit und Ausdruck, hier ihre einseitigen
§ 42. Vertreter gefunden haben. — *Göthe* endlich
sucht diesen Gegensatz zu vermitteln, indem er, zur Winckelmann'schen Auffassung zurückkehrend, das *Bedeutende*, als Einheit der reinen Form mit dem geistigen Inhalt, für das wahre Wesen nicht nur der Kunstschönheit, sondern der Schönheit überhaupt als ungetrennten Begriff der Natur- und Kunstgestaltung erklärt.

D r i t t e S t u f e: Zu einem neuen Princip vermochte sich mithin die Popularästhetik nicht zu erheben. Dies war nur dadurch möglich, dafs die Reflexion, indem sie vorläufig von dem durch die Kritik bearbeiteten substanziellen Inhalt des (durch die Antike gegebenen) Kunststoffs ganz abstrahirte, die K r i t i k s e l b s t zum Gegenstand der kritischen Untersuchung machte, um einerseits ihre philosophische Berechtigung zu prüfen, andrerseits aus dem dadurch zu gewinnenden Begriff von dem Wesen der Reflexion die Gesetze des ästhetischen Vorstellens und Empfindens selbst abzuleiten. Zu dieser wesentlich spekulativen Stufe der Reflexion erhob sich K a n t in seiner „Kritik der Urtheilskraft“, welcher dadurch die Aesthetik für alle Zeit sowohl von der intuitiven Unmittelbarkeit als auch von der zwar gediegenen, formell aber unphilosophischen Systemlosigkeit der Reflexion befreite.

Cap. VI.

Dritte Stufe: Kant und die Kantianer.

§. 43. Allgemeiner Standpunkt der Kant'schen Philosophie.

259. In der Geschichte der Philosophie pflegt man Kant als den Begründer der neuesten Periode der Philosophie anzusehen und zu behandeln, so dafs Er, Fichte, Schelling, Solger, Hegel, Weifse u. s. f. und daneben Jacobi, Schleiermacher, Herbart, Schopenhauer u. s. f. als die Vertreter der einzelnen Seiten dieser neuesten Entwicklung der Philosophie erscheinen. — Wenn hier von dieser Eintheilung abgegangen und Kant noch zur voraufgehenden Periode und zwar als deren höchste Entwicklungsstufe gerechnet wird, so geschieht dies nicht, um seiner grofsen Bedeutung irgendwie Abbruch thun zu wollen, oder etwa der Geschichte der Aesthetik zu Liebe, in welcher er unzweifelhaft zur Reflexionsepoche zu rechnen ist, sondern aus Ueberzeugung von der Unumgänglichkeit solcher Abscheidung von der neuesten Periode der Philosophie. Weder durch den bestimmenden Einflufs, den er überhaupt auf die Entwicklung der Philosophie gehabt hat, noch durch das tiefe Eindringen seines Denkens in den substanziellen Inhalt der einzelnen Gebiete der Philosophie kann die Thatsache verdeckt werden, dafs die Form seines Denkens wesentlich die des reflektirenden Verstandes ist; und so wenig eine solche Erörterung in eine Geschichte der Aesthetik gehören mag, so legt uns der Umstand, dafs der grofse königsberger Weise als Schlufsstein der vorletzten Periode und insofern dann allerdings auch als Grundstein der neuesten Periode der Philosophie dasteht, die Pflicht auf, wenigstens einige Andeutungen über die Gründe dieser Anordnung zu geben.

Diese Gründe liegen nun nicht in Dem, was man gewöhnlich unter dem Namen des „Subjektivismus" oder „Kriticismus" als wesentlichen Charakters der Kant'schen Philosophie bezeichnet, sondern — um es kurz zu sagen — darin, dafs er ganz bestimmte Kategorien der schematischen Verstandeslogik, wie sie sich z. B. in der Wolff'schen Philosophie finden, als selbstverständliche *Gesetze* des Denkens, also als Voraussetzungen aufnimmt und darauf, ohne die Nothwendigkeit einer begrifflichen Entwicklung derselben zu fühlen, in unvermittelter Weise Begriffsunterschiede und Definitionen basirt. Wenn so die Wolff'sche Philosophie in ihrer Eigenschaft als abstrakte Verstandesmetaphysik ein objektiver Dogma-

tismus ist, so dürfte die Kant'sche Philosophie, welche jene endlichen Verstandesbestimmungen nicht aufhebt, um sie von Neuem in spekulativer Weise zu entwickeln, sondern bestehen läſst, als subjektiver Dogmatismus zu charakterisiren sein [1]). Die Behauptung, daſs das *Ding an sich* unerkennbar sei, bleibt ebenso unbewiesen und bloſse Annahme als die gegensätzliche Behauptung der Empiriker, daſs alles Erkennen sich auf Erfahrung zurückführen lasse. — Was den Dogmatismus Kant's im Verhältniſs zu dem der Verstandesmetaphysik betrifft, so ging diese von dem Gegensatz des Seins und Denkens aus, indem sie letzteres in den Stand zu setzen suchte, sich des ersteren zu bemächtigen. Derselbe Gegensatz haftet aber auch der Kant'schen Philosophie an, nur daſs hier das Denken als negativ gegen das Sein gesetzt, nämlich das *Ding an sich* als unerkennbar erklärt wird. Nicht zwar in skeptischer Weise, denn das *Ding an sich* bleibt bestehen, nur daſs es für uns nicht erkennbar sei, d. h. daſs zwischen beiden Entgegengesetzten ein unausfüllbarer Abgrund existire. Dies ist das Allgemeine. Aber auch im Besondern zeigt sich der Kant'sche Kriticismus durchaus als mit Voraussetzungen bestimmter Art behaftet; z. B. wenn er, dessen ganze Tendenz in der Untersuchung über die Natur des Erkennens beruht, bei der Frage nach der verschiedenen Stellung des Subjekts zu der objektiven Welt, d. h. zu den bloſsen Erscheinungsweisen derselben, einfach auf die allgemeine Logik zurückgeht, welche „folgende Arten des Urtheils" aufführe, und aus diesen unvermittelt übernommenen *Denkformen*, ihnen entsprechend, die Kategorien des Erkennens ableitet, welche bekanntlich (auch für die Aesthetik ist dies zu bemerken) in die der *Quantität*, *Qualität*, *Relation* und *Modalität* zerfallen. Und diese Formen, obgleich unvermittelt aus den „Arten des Urtheils" der alten Logik abstrahirt, haben bei Kant eine so allgemeine und durchgreifende Geltungskraft, daſs er sie überall, selbst — wie in der Aesthetik — mit ganz unnützem Zwang, zur Anwendung bringt. [2]) — Wir müssen uns hier mit diesen Andeutungen begnügen; sie dürften indeſs vorläufig genügen, um als Beläge dafür zu gelten, daſs, wenn Kant, durch seinen wunderbaren philosophischen Instinkt geleitet, hinsichtlich der Substanz seines Philosophirens oft in spekulativer Weise die Wahrheit faſste, er doch durch die Form, in welche er den spekulativen Gedanken einschnürte,

[1]) Vergl. Hegel *Geschichte der Philosophie* III. S. 503. Hegel nennt daher sogar die Kant'sche Philosophie „die methodisch gemachte Aufklärung", weil sie das Wissen als subjektives und endliches Erkennen festhalte. — [2]) Hegel a. a. O. S. 514: „Indem Kant sagt, eine Vorstellung kann sich mir als Accidentelles, als Ursache, Wirkung, als Vielheit, Einheit u. s. f. bestimmen, so haben wir damit die ganze Verstandesmetaphysik.

entschieden auf dem Standpunkt des verständigen Reflektirens verharrte; und dafs, wenn er — wie früher bemerkt wurde[1]) mit dem einen Fufs bereits darüber hinaus war — er mit dem andern entschieden noch auf dem Boden der Reflexion stand.

§ 44. I. **Kant.**

Allgemeine Orientirung über die Stellung Kant's zu Baumgarten und zu Winckelmann und Lessing.

260. Immanuel Kant ist 1724 zu Königsberg geboren und starb daselbst, 80 Jahr alt, im Jahre 1804, ohne jemals über das Weichbild seiner Vaterstadt hinausgekommen zu sein. Er studirte anfangs Theologie, habilitirte sich 1755 an der Albertina und wurde 1770 zum Professor der Logik ernannt, in welcher Eigenschaft er bis zu seinem Ende verblieb, obschon er in den letzten Jahren das Kollegienlesen aufgab.

Zur allgemeinen Orientirung über seine „Kritik der Urtheilskraft", deren erster Theil die Aesthetik umfafst, sowie über sein allgemeines philosophisches System ist bei der Charakteristik Herder's das ganz Allgemeine mitgetheilt[2]). Seine Stellung zu den voraufgehenden Stufen, namentlich zu Winckelmann und Lessing, ist ebenfalls schon berührt[3]); es mag daher in letzterer Beziehung hier nur noch daran erinnert werden, dafs sein Kriticismus von der systemlosen, aber auf dem objektiven Boden der Kunstschönheit des Alterthums fufsenden Kritik der zweiten Stufe sich wieder abwandte, um sich lediglich auf den Standpunkt des subjektiven Erkennens zu stellen und aus dessen Natur die Formen und Gesetze des Schönen zu abstrahiren. Hiedurch kam er gegen jene objektive Kritik in eine Opposition, welche — und dies ist bezeichnend — in derselben Indifferenz und absichtlichen Ignorirung derselben bestand, mit welcher die objektive Kritik Winckelmann's und Lessing's ihrerseits sich zu der ihr voraufgehenden Stufe der Baumgarten'schen metaphysischen Aesthetik verhalten hatte. Als charakteristisch für diese Stellung Kant's ist daher hervorzuheben, dafs Lessing's Name, mit Batteux zusammen, nur ein einziges Mal in seiner „Kritik der Urtheilskraft", und blos ganz gelegentlich, erwähnt wird, während er sonst sich auch nicht einmal den Anschein giebt, als habe er irgend eine Kenntnifs von Dem, was er (Lessing) und Winckelmann für die Aesthetik geleistet. Gegen die „verworrene Erkenntnifs" Baumgarten's tritt er dagegen in bestimmte Opposition.

---

[1]) S. No. 192. — [2]) S. No. 243. — [3]) S. No. 192.





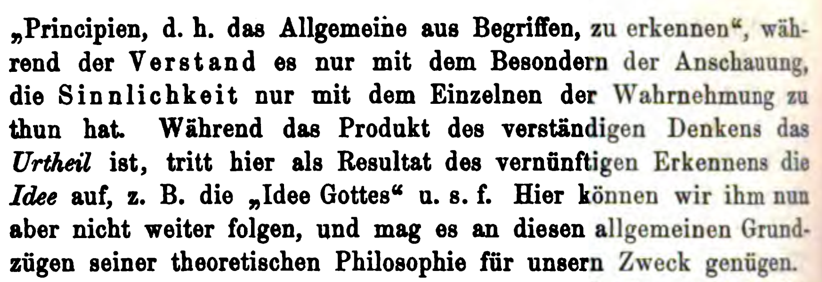
261. In wiefern die Kant'sche Philosophie an **Locke** und **Hume** anknüpft, kann hier auf sich beruhen; nur mag bemerkt werden, daſs, während jene daraus, daſs die allgemeinen Denkbestimmungen wie *Kausalität* oder *Allgemeinheit* u. s. f. nicht aus der Erfahrung gegeben seien, folgern, daſs die Nothwendigkeit solcher Kategorien nicht nur keine Objektivität besitze, sondern überhaupt zu leugnen sei, Kant zwar auch die Objektivität derselben bestreitet, aber ihre Subjektivität behauptet. Er drückt dies in der Formel aus, sie seien *a priori*, d. h. ursprünglich in der Natur unsers Erkennens, in unsrer Vernunft vorhanden. Sofern nun Kant das *Denken* als eine zusammenstellende (synthetisirende) Thätigkeit des Geistes bezeichnet, faſst er die erste Aufgabe der Philosophie in die Beantwortung der Frage zusammen: „Wie sind synthetische Urtheile „*a priori* möglich?“ Es ist nur eine einfache Konsequenz dieses Satzes, daſs, um diese Frage zu beantworten, die **Natur des Erkennens** (kritisch) untersucht werden muſs: Dies geschieht nun von ihm (und daher der Titel) in der *Kritik der reinen Vernunft*.

Hier befinden wir uns aber sofort in einem logischen Cirkel. Denn um das Objekt — nämlich die Natur des *Erkennens* — zu **erkennen**, hat das Denken kein anderes Mittel als das Erkennen selbst; er wendet also schon dieselben Gesetze an, um die Nothwendigkeit und **logische Geltungskraft** eben dieser Gesetze zu prüfen, deren Nothwendigkeit und logische Geltungskraft eben in Frage stehen. Gesetzt also den Fall — was von vornherein gar nicht entschieden ist — diese Gesetze des Erkennens wären gar keine solche, hätten keine Nothwendigkeit, so würde auch der Schluſs auf die Nothwendigkeit des Erkennens, der nur **mit ihrer Hülfe** gefunden werden kann, hinfällig sein. In Wahrheit wird also mit solcher Erörterung nichts erreicht. Es ist gerade, als wenn der Richter einen des *Meineids* Angeklagten **schwören** lassen wollte, daſs er nicht falsch geschworen. Hat er in der That nicht falsch geschworen, so ist allerdings der Eid gültig, hat er aber falsch geschworen, so wird sein zweiter Eid ebenfalls nichts als ein Meineid sein. Setzt also der Richter **voraus**, daſs er jetzt wahr schwören werde, so liegt kein Grund vor, daſs er ihn überhaupt des Meineids für fähig halte. Kann also der Meineid oder — um das Bild zu verlassen — die Frage nach der logischen Gesetzmäſsigkeit des Erkennens nicht durch andere Mittel als durch das Erkennen selbst beantwortet und der Zweifel darüber gelöst werden, so hat die ganze Untersuchung keinen Werth. Dies ist der schwache Punkt in dem grundlegenden Princip der Kant'schen Phi-

losophie, die er selber als *Transcendentalphilosophie* bezeichnet, d. h. als solche, die den Verstand als nur auf sich selbst bezogen fungiren und ein System von Principien begründen läſst. —

a) Die „Kritik der reinen Vernunft" hat es, als theoretische Philosophie, mit einem System von Denkbestimmungen zu thun, deren Nothwendigkeit aber blos für das Subjekt vorhanden ist, sofern das *Ding an sich* auſser ihm in seiner objektiven Wahrheit gar nicht in Frage kommt. In dieser Sphäre des vernünftigen Erkennens unterscheidet nun Kant verschiedene Stufen, deren unterste die Sinnlichkeit ist. Er nennt diese Sphäre des sinnlichen Wahrnehmens, als Lehre von der Anschauung, *Transcendentale Aesthetik*, so daſs diese bei ihm nicht nur Das, was wir heute so nennen, nämlich die „Lehre vom Schönen und der Kunst", sondern auch die Naturwissenschaft umfaſst. Hier kommen denn die Begriffe von Raum und Zeit als *Formen der Anschauung* u. s. f. zur Erörterung. Die zweite Stufe ist dann der Verstand, „das Vermögen, den Gegenstand sinnlicher Anschauung zu *denken*". Die Formen und Gesetze dieses Denkens festzustellen, ist nun Sache der *transcendentalen Logik*; da treten denn die „Kategorien" auf, d. h. nothwendige formale Bestimmungen, unter welche das Denken fällt. Die Resultate solchen logischen Denkens sind *Urtheile*, deren eine ganze Reihe aufgestellt wird, nämlich zwölf verschiedene Arten, die je drei zusammen eine Klasse, alle also 4 Klassen, ausmachen. So umfaſst die erste Klasse (der Quantität) die Kategorien der *Einheit*, *Vielheit*, *Allheit*, denen das „einzelne", besondere" und „allgemeine" Urtheil entspricht, die zweite Klasse (Qualität) die Kategorien der *Realität*, *Negation*, *Limitation*, entsprechend dem „bejahenden", „verneinenden" und „unendlichen" Urtheil. Die dritte und vierte Klasse ist dann (wie schon oben erwähnt) die Relation und Modalität. Zu jener gehören die Kategorien der *Substanzialität*, *Kausalität* und *Wechselwirkung*, mit dem „kategorischen", „hypothetischen" und „disjunktiven" Urtheil, zur letzten die Kategorien der *Möglichkeit*, *Wirklichkeit* und *Nothwendigkeit*, mit dem „problematischen", „assertorischen" und „apodiktischen" Urtheil.

Das Interessanteste bei diesem Schematismus ist der spekulative Instinkt Kant's, daſs der dreistufige Gang innerhalb jeder Klasse einem und demselben Gesetz unterliegt, dem nämlich, daſs er aus Position, Negation und der Einheit beider besteht, worin sich überhaupt das Wesen des Begriffs, als dialektischen Prozesses der Idee, ausspricht. — Die letzte Stufe des Erkennens ist nun drittens die Vernunft, welche er definirt als „das Vermögen, aus



„Principien, d. h. das Allgemeine aus Begriffen, zu erkennen", während der **Verstand** es nur mit dem Besondern der Anschauung, die **Sinnlichkeit** nur mit dem Einzelnen der Wahrnehmung zu thun hat. Während das Produkt des verständigen Denkens das *Urtheil* ist, tritt hier als Resultat des vernünftigen Erkennens die *Idee* auf, z. B. die „Idee Gottes" u. s. f. Hier können wir ihm nun aber nicht weiter folgen, und mag es an diesen allgemeinen Grundzügen seiner theoretischen Philosophie für unsern Zweck genügen.

b) Dem theoretischen Vermögen oder dem Denken schlechthin, welches als rein subjektives Erkennen in einem festen Gegensatz gegen das *Ding an sich* verharrt, steht nun das **praktische** Vermögen, d. h. das **Wollen**, gegenüber. Die praktische Philosophie, welche die Moral- und Rechtsphilosophie umfaſst, behandelt Kant in der „**Kritik der praktischen Vernunft**", welche sich zunächst dadurch von der theoretischen unterscheidet, daſs sie nicht mit einem Gegensatz, mit einem drauſsenbleibenden *Ding an sich* behaftet ist, sondern vielmehr dieses *Ding an sich* in sich selber hat als Centrum und eigentliches Objekt des praktischen Geistes, nämlich als das Princip der **Freiheit**. Die Freiheit ist das Ansichsein der praktischen Vernunft, oder: der Mensch ist **an sich** frei, und sofern er sich als frei **weiſs**, ist er es auch **für sich**. Diese praktische Vernunft participirt nun, als Begehrungsvermögen, an der Sinnlichkeit und dem Verstande, woraus ein niederes und höheres Begehrungsvermögen sich ergiebt, von denen das erstere die Neigungen und Triebe, das zweite die Pflichten, das System der Moralität, umfaſst. Das Weitere gehört ebenfalls nicht hieher.

c) Die **theoretische** und die **praktische** Philosophie bilden mithin darin einen abstrakten Gegensatz, daſs jene das *Ding an sich* völlig drauſsen beläſst und das Erkennen nur als **subjektives** anerkennt, während diese ihren eigenen Inhalt, den Inhalt des praktischen Geistes, als *Ding an sich* behandelt. Nicht nur Kant's Erkenntniſslehre ist mithin abstrakt, sondern auch seine Sittlichkeitslehre. Bei jener zeigt sich die Abstraktivität in der Aufhebung der objektiven Wahrheit, in dieser in der Eliminirung der subjektiven Wahrheit; oder: dort ist es das **Wissen**, hier das **Gewissen** — was Kant, befangen in jenem Gegensatz, nicht zu erreichen vermag. Denn das *Gewissen* ist jener Instinkt des Guten, welcher da, wo abstrakte Pflichten in Kollusion mit einander gerathen und rathlos dastehen, das Richtige und Wahre, d. h. das einzelne, konkrete und darum **objektive** Gute zu finden weiſs, während die Moralmaxime nur nach allgemeinen, d. h. abstrakten Kategorien urtheilt und nach

solchem Urtheil zu handeln gebietet. Was so das *Gewissen* als praktischer Instinkt im Bereich des sittlichen Willens, das ist als theoretischer Instinkt die *spekulative Intuition*, welche beide sich um solche abstrakte Kategorien wenig kümmern, sondern in das Wesen selbst sich versenken, um mit unmittelbarer Gewiſsheit — in diesem Ausdruck schlieſsen beide ihr eigentliches Wesen zusammen — das Wahre sowohl wie das Gute zu erfassen. — Hier stehen wir nun der Frage gegenüber, wie Kant aus diesem abstrakten Gegensatz heraus zu jener Art von Vermittlung gelangte, welche die eigentliche Aufgabe seiner „Kritik der Urtheilskraft" ist.

262. Indem wir die Stellung dieses dritten Theils der Kant'schen Philosophie im System betrachten, da sie seine Aesthetik enthält, wird man erkennen, daſs die bisherigen vorläufigen Bemerkungen über die anderen beiden Theile, und namentlich über den zwischen ihnen obwaltenden schroffen Gegensatz, nicht zu umgehen waren. Denn, eben weil dieser Gegensatz ein abstrakter und als solcher keiner Vermittlung fähiger ist, kann die *Kritik der Urtheilskraft* in Wahrheit auch keine Vermittlung enthalten, sondern muſs in ihrem Princip wie in allen Bestimmungen, zu denen dasselbe fortgeht, die unverkennbaren Spuren jenes fundamentalen Widerspruchs an sich tragen. Wer dies letzte Werk Kant's mit Aufmerksamkeit, so zu sagen vom psychologischen Standpunkt aus, studirt, Dem bietet es ein fast mitleiderregendes Schauspiel, wie der groſse Denker hier, trotz seines lebendigen Instinkts für das Wahre, sich abmüht, die der Reflexion stets entschlüpfenden absoluten Bestimmungen, welche als solche den Widerspruch zwar enthalten, aber auch aufheben, in die Zwangsjacke des formalen Schematismus einzuschnüren und darin festzuhalten.

Wir haben schon oben (bei Gelegenheit von Herder's Antikritik [1])) bemerkt, daſs Kant, um die zwischen dem Erkenntniſsvermögen und dem Begehrungsvermögen bemerkte Lücke — weil er das *Schöne* neben dem *Wahren* und *Guten*, die Kunst als ein bestimmtes Gebiet neben der Wissenschaft und der Sittlichkeit doch nicht aus der Welt schaffen konnte — in der Art auszufüllen suchte, daſs er als drittes *Vermögen* die Urtheilskraft einschob. Hier kam er aber mit dem *Ding an sich* in Verlegenheit. Das Erkennen zwar konnte einfach das *Ding an sich* drauſsen, d. h. beiseite lassen, das Wollen hatte sein eigenes *Ding an sich* in sich selbst, so daſs auch dieses sich um das andere Drauſsen nicht zu

---

[1]) No. 243 (S. 472).

kümmern brauchte; aber die Urtheilskraft konnte, da ihr Gegenstand gerade die Beziehung zwischen dem Draufsen und Drinnen betraf — sofern das *Schöne* die Wirkung des Objekts auf das Subjekt, sei dieses nun als erkennendes oder als empfindendes dabei betheiligt, darstellte — das *Ding an sich* nicht mehr so von der Hand weisen; sie mufste eine objektive Welt nicht nur als existirend überhaupt, sondern auch die verschiedenen Weisen dieser Existenz als solche anerkennen. Kant versuchte daher die (an sich unmögliche, weil seinem Princip widersprechende) Vermittlung dadurch, dafs er die *Urtheilskraft* als drittes Vermögen an den beiden andern Vermögen participiren liefs, indem er das Schöne als ein „Urtheil ohne Begriff" definirte, welches ein „Vergnügen ohne Begehren" hervorbringe. Wäre es nämlich mit Begriff verbunden, so gehörte es dem theoretischen Erkennen an, wäre es mit einem Begehren (oder wie er sagt: mit Interesse) verknüpft, so fiele es dem praktischen Wollen zu. Und auf diese Weise brachte er die allerdings scheinbare Abnormität eines „begrifflosen Urtheils" und eines „interessenlosen Wohlgefallens" hervor; Widersprüche, die bei ihm — wie wir sehen werden — allerdings nicht eigentlich solche sein sollen, die aber wohl Herder's leidenschaftliche Opposition dagegen erklären.

263. Kant giebt sich nun die gröfste Mühe, jene Vermittlung plausibel zu machen, ohne seinem Princip der blofsen Subjektivität des Erkennens und der Unerkennbarkeit des *Dinges an sich* zu nahe getreten. Um seine Darstellung, soviel hier davon mitgetheilt werden kann, zu verstehen, ist daran zu erinnern, dafs die *Kritik der Urtheilskraft* sicht nicht blos auf das Schöne, sondern auch auf die Natur als solche bezieht und daher in zwei streng von einander getrennte Theile, in die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft" und in die „Kritik der teleologischen Urtheilskraft" zerfällt. Wir haben es hier zwar nur mit der ersteren zu thun; allein in seiner Deduction jener Vermittlung fafst er ihre Objekte beiderseits unter den gemeinsamen Begriff der „Natur" zusammen, indem er den *Naturbegriff* dem *Freiheitsbegriff* gegenüberstellt. Er sagt nun[1]:

„Ob zwar eine unübersehbare Kluft zwischen dem Gebiet „des Naturbegriffs, als dem Sinnlichen, und dem Gebiet des „Freiheitsbegriffs, als dem Uebersinnlichen, befestigt ist, so dafs „von dem ersteren zum andern (vermittelst des theoretischen Ge„brauchs der Vernunft) kein Uebergang möglich ist, gleich als ob „es eben so viele verschiedene Welten wären, deren erste auf die

[1]) *Kritik der Urtheilskraft*, II u. III.

„zweite keinen Einflufs haben kann, so soll doch diese auf jene „einen Einflufs haben, nämlich der Freiheitsbegriff soll den durch „seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt möglich machen; „und die Natur mufs folglich auch so gedacht werden kön- „nen, dafs die Gesetzmäfsigkeit ihrer Form wenigstens zur Mög- „lichkeit der in ihr zu bewirkenden Zwecke nach Freiheitsbegriffen „zusammenstimme". — Wenn aber jenes „Soll" ein durch den Begriff der Freiheit gefordertes ist, so scheint es, dafs dann auch dies „Zusammenstimmen" dadurch gefordert werde, nicht also blos eine „Möglichkeit", sondern eine absolute Nothwendigkeit gesetzt sei. Da diese Konsequenz aber den „Abgrund" ausfüllen und das ganze Princip Kant's umstofsen würde, mufs sie sorgfältig vermieden werden. Andrerseits braucht er aber auch wieder solches „Zusammenstimmen", um die Vermittlerrolle der Urtheilskraft zwischen Vernunft und Verstand zu ermöglichen. Er fährt daher, indem er sich fast zu nahe an den Rand des Abgrunds heranwagt, fort: „Es mufs also doch einen Grund der Einheit desjenigen Uebersinnlichen, was der Natur zu Grunde liegt, und desjenigen (Ueber- „sinnlichen), was der Freiheitsbegriff praktisch enthält, geben, wo- „von der Begriff, wenn er gleich weder theoretisch noch praktisch „zu einer Erkenntnifs desselben gelangt, mithin kein eigenthümliches „Gebiet hat, dennoch den Uebergang von der Denkungsart „nach den Principien der einen zu der nach den Principien der „andern möglich macht...." Nachdem er so den Boden geebnet, worauf die Vermittlung vor sich gehen soll, handelt es sich nur noch um das um das Wie, d. h. um ein bestimmtes *Vermögen* des Geistes, welches zwischen Vernunft und Verstand gleichsam die Brücke über den Abgrund schlägt, und dies ist eben die Urtheilskraft.

Schon der Titel des Kapitels, worin diese Frage abgehandelt wird, deutet diese Absicht deutlich an; er lautet: „Von der Kritik „der Urtheilskraft, als einem Verbindungsmittel der zwei „Theile der Philosophie zu einem Ganzen". Statt nun aber die Möglichkeit eines solchen dritten Vermögens, ja die Nothwendigkeit desselben aus dem Wesen des Geistes selbst zu deduciren, behauptet Kant lediglich, dafs es ein solches Vermögen gebe. Er sagt: „In der Familie der oberen Erkenntnifsvermögen giebt es noch ein „Mittelglied zwischen der Vernunft und dem Verstande. Dieses ist „die Urtheilskraft, von welcher man Ursache hat, nach der „Analogie zu vermuthen, dafs sie ebensowohl, wenngleich nicht eine eigne Gesetzgebung, doch ein ihr eignes Princip, nach Ge- „setzen zu suchen (!), allenfalls ein blos subjektives *a priori*,

„in sich enthalten dürfte; welches, wenn ihm gleich kein Feld „der Gegenstände als sein Gebiet zustände, doch irgend einen „Boden haben kann und eine gewisse Beschaffenheit desselben, „wofür gerade nur dies Princip geltend sein möchte“.

Wüſste Kant nicht von vornherein, wohin er damit will, so daſs also das schlieſsliche Resultat nicht als solches, sondern vielmehr als Grund- und Maaſsstab solchen Räsonnements erscheint, so hätte er sich wohl kaum mit einer derartig in der Luft schwebenden, aus lauter Möglichkeiten, Unbestimmtheiten und Zufälligkeiten bestehenden Deduction begnügt, um auf diese seine Aesthetik aufzubauen. — Da hiemit eigentlich alles Folgende ebenfalls in der Luft schwebt, können wir uns einer Kritik des Einzelnen überheben, um uns lediglich — soweit es die Principien des Systems selbst betrifft — referirend zu verhalten. Dies jedoch muſs noch hinzugefügt werden, daſs, während Kant sich den Schein giebt, als entwickele er Alles aus streng logischen Gesetzen, er in der That den Gedankenstoff, welchen er in solchen Schematismus unnöthiger Weise einzwängt, aus seinem eignen intuitiven Bewuſstsein schöpft und ihn durch seinen gesunden Menschenverstand *a priori* nur ordnet und zurichtet, um ihn dann allerdings auf das Prokustesbette der analytischen Kritik zu strecken und weiter zuzurichten. —

264. Das Nähere, was für die Bestimmung der Stellung der Kant'schen Aesthetik zu seiner theoretischen und praktischen Philosophie noch zu bemerken wäre, ist nun Folgendes: „Alle Seelenver„mögen können auf drei zurückgeführt werden, welche sich nicht „ferner aus einem gemeinschaftlichen Grunde ableiten lassen: das „Erkenntniſsvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust, „uud das Begehrungsvermögen“. Das erstere bezieht sich auf den Verstand und ist Grundlage der theoretischen Philosophie, das dritte bezieht sich auf die Vernunft und ist Grundlage der praktischen Philosophie; so bleibt das zweite für die Urtheilskraft übrig als Grundlage der Aesthetik. — Weiter unterscheidet er dann[1]) eine „bestimmende Urtheilskraft“, welche unter das gegebene Allgemeine das Besondere subsumirt — diese Art gehört dem Verstande, als Organ des theoretischen Erkennens *a priori* an — und eine auf die Anschauung bezogene, „reflektirende Urtheilskraft“, welche von dem gegebenen Besondern zum Allgemeinen aufsteigt. Das *Princip*, nach welchem diese Art fungirt, ist der Begriff der „Zweckmäſsigkeit der Natur in ihrer Mannigfaltigkeit“, d. i. — setzt

[1]) A. a. O. im IV. Kap. der Einleitung.

er hinzu —: „die Natur wird durch diesen Begriff so vorgestellt, „als ob ein Verstand den Grund der Einheit des Mannigfaltigen „ihrer empirischen Gesetze enthalte“. — Später kommt er dann auf die „Verbindung des Gefühls der Lust mit dem Begriff der Zweck„mäſsigkeit der Natur“ und auf die „ästhetische Vorstellung der „Zweckmäſsigkeit der Natur“ zu sprechen, an welcher (Vorstellung) „er die „Lust oder Unlust“ als dasjenige Subjektive“ hervorhebt, welches „gar kein Erkenntniſsstück werden kann“. Der äuſsere Grund solcher Lust, d. h. der Gegenstand, welcher diese Wirkung hervorbringt, heiſst schön, und das Vermögen, durch eine solche Lust zu urtheilen, ist der Geschmack. Er bemüht sich ferner, diese der Reflexion angehörige Lust oder Unlust, d. h. das Urtheil über das Schöne, als ein mit Allgemeingültigkeit verbundenes und zugleich ohne begriffsmäſsiges Erkennen zu fällendes darzustellen, und kommt schlieſslich durch die Unterscheidung einer Vorstellung der „objektiven (realen) Zweckmäſsigkeit der Natur“ von der einer blos „subjektiven (formalen) Zweckmäſsigkeit der Naturdinge“ zu seiner Eintheilung der Kritik der Urtheilskraft in die der teleologischen und der ästhetischen[1]) Urtheilskraft. Die erstere enthält, als zweiter Theil des Werks, eine Art „Naturphilosophie“, womit wir nichts zu thun haben, die zweite seine Aesthetik, zu der wir nunmehr übergehen können; wobei wir noch bemerken, daſs wir zunächst eine Uebersicht über sein System der Aesthetik geben wollen, um dann diejenigen Sätze und Ansichten über ästhetische Principienfragen zusammenzustellen, welche das Wesentliche und Charakteristische seiner Aesthetik enthalten.

2. Allgemeine Uebersicht über Kant's Aesthetik.

265. Nach der umfangreichen „Einleitung“, deren allgemeinen Inhalt und Zweck — nämlich, der „Kritik der Urtheilskraft“ die ihr zugedachte Stellung zwischen der „Kritik der reinen Vernunft“ und der „Kritik der praktischen Vernunft“ anzuweisen, — wir in dem vorigen Abschnitt darzustellen versuchten, geht nun Kant zur Sache selbst über, indem er zunächst (wie bemerkt) das ganze Gebiet in zwei Theile, die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft“ und die „Kritik der teleologischen Urtheilskraft“ zerlegt, welche letztere, wie wir noch beiläufig bemerken wollen, da wir auf sie nicht mehr zurückkommen, schlieſslich in eine „Physisokotheologie“ und eine

[1]) A. a. O. Kap. VIII d. Einleitung.

„Ethikotheologie" ausmündet, worin z. B. von den „Beweisen vom „Dasein Gottes" und der „Art des Fürwahrhaltens durch einen prak- „tischen Glauben" die Rede ist.

Der erste Theil oder die Aesthetik zerfällt in zwei Abschnitte: „Analytik der ästhetischen Urtheilskraft" und „Dialektik der ästhetischen Urtheilskraft"; Unterschiede, die rein formaler Natur sind und für uns wenig in Betracht kommen. Die Analytik zerlegt sich in zwei „Bücher", von denen das erste die „Analytik des Schönen", das zweite die „Analytik des Erhabenen" behandelt, da Kant das Erhabene streng vom Schönen trennt, d. h. nicht als besondere Form desselben betrachtet. Diesen beiden Büchern sind nun „Anmerkungen" angehängt, wovon namentlich die zum zweiten Buch sehr wesentlichen Punkte behandelt. Nach diesen letzteren folgt dann eine merkwürdiger Weise nicht als besonderes Buch bezeichnete, sehr umfangreiche Erörterung, die er „Deduction der reinen ästhetischen Urtheile" nennt, und worin er, wieder vom Erhabenen zum Schönen zurückkehrend, dieses in seinen konkreten Formen, namentlich also auch das Kunstschöne, näher betrachtet. Dies ist substanziell der wichtigste Abschnitt in der Kant'schen Aesthetik.

a) Das erste Buch beschäftigt sich eigentlich nur mit der Feststellung des Begriffs des Schönen und des Umfangs seines Gebiets; doch müssen wir hier sogleich bemerken, daſs Kant dabei eigentlich nur die objektive Schönheit, das Schöne der Naturdinge, vor Augen hat. Die Analytik des Schönen betrachtet nun das Schöne nach dem pedantischen Schematismus der vier Kategorien[1]) (der hier den Eindruck eines gewissen Eigensinns macht, da er als ein ganz unnöthiger und willkürlicher Zwang erscheint, der dem Begriff angethan wird), also unter dem vierfachen Gesichtspunkt der *Qualität, Quantität, Relation* und *Modalität*; und das Resultat ist eine diesen vier Kategorien entsprechende vierfache Definition des Schönen[2]). Zieht man diese vier Definitionen nach ihren wesentlichen Momenten in eine zusammen, so würde diese im Sinne Kant's etwa so zu lauten haben: *Schön* ist, was (in subjektiver Beziehung) ohne Begriff und ohne praktisches Interesse allgemein und nothwendig gefällt, (in objektiver Beziehung) die Form der Zweckmäſsigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks wahrgenommen wird. Die einzelnen Momente dieser Gesammtdefinition werden

[1]) S. oben No. 261 a). — [2]) Siehe oben No. 243, wo dieselben bereits angegeben wurden.

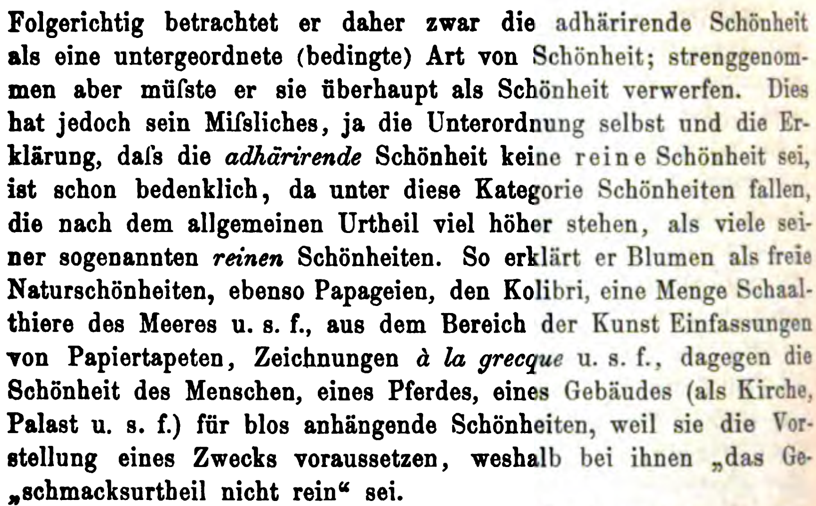
nun von ihm einzeln erörtert. Bei dem Moment *ohne Interesse* z. B. kommt der Unterschied des **Schönen** vom *Angenehmen*: „was den „Sinnen in der Empfindung gefällt", und vom *Guten*: „was vermit„telst der Vernunft durch den bloſsen Begriff gefällt", zur Sprache, indem er zugleich die Wirkungen dieser drei verschiedenen Arten des Wohlgefallens specificirt, nämlich daſs das **Angenehme** „ver„gnüge" das **Schöne** „gefalle", das **Gute** „geschätzt" werde. Weiterhin bemüht er sich dann, die bloſse Subjektivität des Gefallens mit der Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit desselben zu vermitteln, was er mit Hülfe eines „Gemeinsinnes" zu Stande bringt. —

Bei der Erörterung der objektiven Seite der Definition geht er auf den Unterschied des formal Zweckmäſsigen, als Gegenstand des ästhetischen Wohlgefallens, vom objektiv Zweckmäſsigen, als dem Nützlichen und dem Vollkommnen, ein, das er durchaus vom Schönen abscheidet; ebenso scheidet er *Reiz* und *Rührung* vom Geschmacksurtheil ab, ohne freilich diese Begriffe näher zu erklären. Dieser Punkt wird in der folgenden Betrachtung näher erörtert werden, da er für die Kant'sche Aesthetik von groſser Wichtigkeit ist[1]). Was die „Nützlichkeit" und „Vollkommenheit" betrifft, die er, die erstere als **äuſsere**, die zweite als **innere**, **objektive** Zweckmäſsigkeit definirt, so bemerkt er, daſs die Vollkommenheit zwar „dem Prädikat der Schönheit schon näher komme als die bloſse „Nützlichkeit", weshalb sie denn auch „von namhaften Philosophen" (Baumgarten), „doch mit dem Beisatz, wenn sie verworren gedacht „wird, für einerlei mit der Schönheit gehalten worden" sei; doch sei „dieser Unterschied, wodurch sich das *Gute*, als die deutliche „Vorstellung von der Vollkommenheit, vom *Schönen* nur durch die „dem letzteren anhaftende Verworrenheit der Vorstellung unterscheide, „nichtig".

266. Nach dieser Abgrenzung des Begriffs des *Schönen* gegen die verwandten (und von Anderen oft damit konfundirten) Begriffe des *Angenehmen*, *Guten*, *Vollkommnen*, *Zweckmäſsigen*[2]) u. s. f. kommt Kant dann auf die Unterscheidung des Begriffs in sich, und zwar zunächst auf den Unterschied zwischen **freier** Schönheit und **blos anhängender** Schönheit (*pulcritudo vaga* und *adhaerens*); ein Unterschied, der insofern einen Widerspruch gegen sein allgemeines Princip enthält, als er erklärt, daſs die **adhärirende** Schönheit einen „Begriff von Dem, was der Gegenstand sein solle, und die „Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraussetze".

[1]) Siehe unten No. 269. — [2]) Wovon unten No. 269 ff.





Folgerichtig betrachtet er daher zwar die adhärirende Schönheit als eine untergeordnete (bedingte) Art von Schönheit; strenggenommen aber müfste er sie überhaupt als Schönheit verwerfen. Dies hat jedoch sein Mifsliches, ja die Unterordnung selbst und die Erklärung, dafs die *adhärirende* Schönheit keine reine Schönheit sei, ist schon bedenklich, da unter diese Kategorie Schönheiten fallen, die nach dem allgemeinen Urtheil viel höher stehen, als viele seiner sogenannten *reinen* Schönheiten. So erklärt er Blumen als freie Naturschönheiten, ebenso Papageien, den Kolibri, eine Menge Schaalthiere des Meeres u. s. f., aus dem Bereich der Kunst Einfassungen von Papiertapeten, Zeichnungen *à la grecque* u. s. f., dagegen die Schönheit des Menschen, eines Pferdes, eines Gebäudes (als Kirche, Palast u. s. f.) für blos anhängende Schönheiten, weil sie die Vorstellung eines Zwecks voraussetzen, weshalb bei ihnen „das Ge„schmacksurtheil nicht rein" sei.

Die Frage nach dem „Ideal der Schönheit", welches er allgemein als „Vorstellung einer Idee, als einzelnen Vernunftbegriffs," definirt, fafst er in doppelter Weise, einmal: „ob wir *a priori* oder „empirisch dazu gelangen", und zweitens: „welche Gattung des Schö„nen eines Ideals fähig sei". Er zeigt dann zunächst, dafs das Ideal überhaupt nur der adhärirenden Schönheit zukomme, die durch einen Begriff von objektiver Zweckmäfsigkeit fixirt werde: so gebe es wohl das Ideal eines Menschen, aber nicht das einer Blume. Im Uebrigen glaubt er das Ideal als *Normalidee*, d. h. als Durchschnittsmaafs, bezeichnen zu müssen und erinnert dabei an den Canon des Polyklet. Als solche schliefse es das Charakteristische aus. Dann aber erinnert er — ohne dafs er diesen Uebergang motivirt — an die sittliche Bedeutung im Ideal der menschlichen Gestalt, sofern diese Ausdruck von Ideen sei, die den Menschen innerlich beherrschen. Was er darüber sagt, erinnert stark an Winckelmann's *idealische Schönheit.* Er setzt dann allerdings, zur Wahrung seines Princips, hinzu, dafs, weil solche Idealität „ein grofses In„teresse erwecke, die Beurtheilung nach einem solchen Maafsstabe „niemals rein ästhetisch sein könne". — Mit der schon erwähnten Einführung des *Gemeinsinns,* als Grund der Allgemeingültigkeit der ästhetischen Urtheile trotz ihrer Subjektivität, schliefst dieser Abschnitt der Analytik ab, und es folgt dann im zweiten Buch die des *Erhabenen*.

267. *b*) In der „Analytik des Erhabenen" ist es ihm besonders um die Unterschiede des Erhabenen und Schönen zu thun. Merkwürdigerweise geht er davon aus, dem Erhabenen alle Momente

zu prädiciren, die seiner Ansicht nach dem Schönen zukommen, mit Ausnahme eines einzigen, der Form nämlich, die in der Begrenzung bestehe. Auch hier hat er nur die Natur im Sinne; er sagt: „das *Schöne* der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, „die in der Begrenzung besteht, das *Erhabene* ist dagegen auch an „einem formlosen Gegenstande zu finden“.... „das Wohlgefallen „beim *Schönen* ist mit der Qualität, beim *Erhabenen* mit der „Quantität verbunden“, wodurch also die Möglichkeit eines qualitativ Erhabenen, z. B. der Leidenschaft oder sittlicher Gröfse geleugnet wird[1]). Die Wirkung des *Erhabenen* schildert er als eine „Lust, die durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der „Lebenskräfte und einer darauf sogleich folgenden desto stärkeren Er„giefsung derselben erzeugt wird“, was eigentlich besser oder mindestens ebenso gut auf den Gegensatz zum Erhabenen, nämlich auf das „Komische“, pafst. Er bestreitet, dafs „irgend ein Gegenstand „der Natur (oder der Kunst) erhaben genannt werden dürfe, z. B. „der weite, durch Stürme empörte Ocean, sondern sein Anblick sei „nur gräfslich“. Er unterscheidet dann das „mathematisch-Er„habene“ vom „dynamisch-Erhabenen“; jenes sei das „schlechthin „Grofse“, oder Dasjenige, „mit welchem in Vergleichung alles Andere „klein ist“, d. h. das Maafslose. Daraus folge, dafs „die wahre „Erhabenheit nur im Gemüth des Urtheilenden, nicht im Naturob„jekte selbst gesucht werden müsse“. Kant hat hier offenbar den Gedanken, dafs, da nach dem alten Satz „von allen Dingen der „Mensch das Maafs“ ist, überall, wo dies Maafs sich als ungenügend erweise, die Empfindung der Erhabenheit eintrete. Er nennt dies „Gefühl der Unangemessenheit unseres Vermögens zur Errei„chung einer Idee, die für uns Gesetz ist“, Achtung. — Das *dynamisch-Erhabene* beruht nach ihm auf der „Macht der Natur, die „über uns keine Gewalt hat“. — „Furchtbar“ würde solche Macht sein, wenn wir besorgen, dafs die Natur Gewalt über uns haben könne; deshalb könne der Furchtsame über das Erhabene der Naturmacht gar nicht zu urtheilen. Also auch hier liegt das Erhabene nur in unserer Empfindung, nämlich in dem Widerstande gegen die Macht der Natur, welcher die Lust der Bewunderung gestattet. Deshalb sagt man „von einem Menschen, der gegen das Schöne un„empfindlich bleibt, er habe keinen *Geschmack*, von dem aber, den „das Erhabene nicht bewegt, er habe kein *Gefühl*“.[2])

[1]) Siehe jedoch unten No. 270, wo der Begriff des Erhabenen näher bestimmt wird. — [2]) Alle diese Bestimmungen, welche hier der Uebersichtlichkeit wegen nur kurz berührt werden, werden später näher in Betracht gezogen. (S. No. 271 ff.)



Es folgt nun eine „allgemeine Anmerkung zur Exposition der „ästhetischen reflektirenden Urtheile“ und zuletzt eine „Deduction „der reinen ästhetischen Urtheile“, welche, obschon die Titel nichts davon vermuthen lassen, die eigentlichen Ansichten Kant's über das **Schöne in der Kunst** und über die **Künste** hinsichtlich ihrer Gliederung enthalten, weshalb wir sie, nebst einigen früher übergangenen Punkten, z. B. über den „Reiz“ und die „Rührung“, in einen besonderen Abschnitt zusammenfassen müssen.

3. Hauptsätze der Kant'schen Aesthetik in metaphysischer und theoretischer Beziehung.

268. Da es sich bei diesem Abschnitt unsrer Betrachtung um die wesentlichen Begriffsbestimmungen der metaphysischen Aesthetik sowie um gewisse Fundamentalfragen der praktischen Aesthetik Kant's handelt, so müssen wir zunächst wieder vom allgemeinen Begriff des **Schönen** ausgehen, um die schon oben erwähnte Abscheidung desselben von koordinirt-verwandten Begriffen genauer zu betrachten und dann die innerhalb des Begriffs selbst vorkommenden Differenzen festzustellen. Der ersten Frage ist besonders die zwischen §§ 29 — 30 eingeschobene „Allgemeine Anmerkung zur Exposition „der ästhetischen reflektirenden Urtheile“ gewidmet.

A. METAPHYSIK DES SCHÖNEN.

a. Abscheidung des Schönen vom Angenehmen, Guten und Erhabenen.

269. Das „Gefühl der Lust“ ist, wie wir sahen, als das dritte Vermögen zwischen dem „Erkenntnifsvermögen“ und dem „Begehrungsvermögen“, auf welche die Thätigkeiten des Verstandes und der Vernunft sich gründen, die Basis der ästhetischen Urtheilskraft; aber nicht ausschliefslich, sondern: „In Beziehung auf das Gefühl „der Lust ist ein Gegenstand entweder zum *Angenehmen*, oder „*Schönen*, oder *Erhabenen*, oder *Guten* (schlechthin) zu zählen „(*jucundum*, *pulchrum*, *sublime*, *honestum*)“.

1) Die „**Lust am Angenehmen**“ ist mit Interesse verbunden. „Das **Angenehme** ist, als Triebfeder der Begierde, durchgängig von einerlei Art. Daher kommt es bei der Beurtheilung „des Einflusses desselben auf das Gemüth nur auf die Menge der „Reize (zugleich und nacheinander) und gleichsam nur auf die Masse „der angenehmen Empfindung an, und diese läfst sich also durch „nichts als die **Quantität** verständlich machen. Es kultivirt auch „nicht, sondern gehört zum blofsen Genusse“. — Hier erfahren wir

denn also auch, was Kant unter *Reiz* versteht, nämlich eine nur quantitativ bestimmbare Sinnesaffection, und wir können sogleich hinzusetzen, daſs *Rührung* ebenfalls ein Reiz ist, aber ein der inneren Empfindung angehöriger[1]). Hieraus ist es auch verständlich, wenn er *Reiz* und *Rührung* zwar als möglicherweise verbunden mit dem „kontemplativen Wohlgefallen" am Schönen, aber dieses dennoch als unabhängig von ihnen betrachtet; ja er sagt ausdrücklich (§ 13): „Der Geschmack ist jeder Zeit noch barbarisch, wo er die Beimi„schung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja „wohl gar diese zum Maaſsstabe seines Beifalls macht" ...., „ein „reines Geschmacksurtheil dagegen ist das, auf welches Reiz und „Rührung keinen Einfluſs haben, also blos die Zweckmäſsigkeit „der Form zum Bestimmungsgrunde hat". Dies ist ein wichtiger Punkt, welcher für die konkreten Fragen von groſser Tragweite ist. In § 14 erläutert er dies durch Beispiele. Eine „bloſse" (einfache) „Farbe, z. B. die grüne eines Rasenplatzes, ein bloſser Ton, „wie etwa der einer Violine werden *schön* genannt, sie sind es „aber doch nur insofern, als beide rein sind"; dies sei aber „eine „Bestimmung, die schon die Form betreffe" ... weil „die Gleich„förmigkeit" (der einzelnen „Schläge des Aethers sowie der Töne der „im Schalle erschütterten Luft") „durch keine fremdartige Empfin„dung gestört und unterbrochen wird". Allein statt nun, wie man vermuthen sollte, diesen Begriff der *Reinheit* als Kontinuität zu fassen und als Gegensatz dazu den Wechsel zu betrachten, setzt er ihr die *Gemischtheit* entgegen. Die „gemischten Farben" (von Tönen spricht er hier nicht, weil ein gemischter Ton ein Widersdruch ist, nämlich entweder gar kein Ton, sondern ein bloſses Geräusch, oder ein Zusammenklingen von verschiedenen Tönen) sind „nicht „schön, weil man keinen Maaſsstab der Beurtheilung habe, ob man „sie rein oder unrein nennen solle". Was ist aber eine *reine Farbe*? Die prismatischen Gelb, Roth, Blau? Denn alle andern wären nach Kant „unrein". Daſs er diese nicht meint, geht schon daraus hervor, daſs er sieben einfache Farben annimmt, ja sie sogar mit Gemüthsstimmungen in symbolische Beziehung setzt[2]). In Wahrheit aber existiren in der Natur gar keine reine Farben, da sie sich nie ungemischt an den Gegenständen vorfinden. — Was aber sollte man

[1]) Er erklärt sie in § 14 als „eine Empfindung, wo Annehmlichkeit nur vermit„telst augenblicklicher Hemmung und darauf erfolgender stärkerer Ergieſsung der Lebens„kraft gewirkt wird" (also wie bei der Wirkung des Erhabenen — s. o. No. 267 —) und setzt hinzu, daſs „sie gar nicht zur Schönheit gehöre". — [2]) Vergl. *Kritik der Urtheilskraft* § 42.

gar von der Reinheit eines Tons fordern? Ein reines C, G u. s. f. läfst sich als Note, aber nicht als reine Quantität auf einem Instrument darstellen, da es hier immer durch das Material gefärbt — d. h. durch die Klangfarbe qualitativ bestimmt — erscheint. Diese Forderung der *Reinheit*, weil sie Kant nicht als Kontinuität fafst, löst sich also in sich selbst auf, sie scheitert an dem Widerspruch ihres eignen Begriffs. Die Konsequenzen dieses Irrthums bleiben nicht aus, aber Kant scheut sich nicht, sie mit rücksichtsloser Strenge zu ziehen, indem er fortfährt: „In der Malerei, Bildhauer-„kunst, ja in allen bildenden Künsten“ (er rechnet nämlich auch die Baukunst und die Gartenkunst dazu, „sofern sie schöne Künste „sind“) „ist die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, „was in der Empfindung vergnügt, sondern blos, was durch seine „Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack aus-„macht. Die Farben, welche den Abrifs illuminiren, gehö-„ren zum Reiz; den Gegenstand an sich können sie zwar für die „Empfindung belebt, aber nicht anschauungswürdig und schön „machen“. Eine Poesie der Farbe, d. h. eine malerische Schönheit im engeren Sinne, läfst also Kant ebensowenig gelten wie Lessing. Nachdem er dies näher ausgeführt hat, fährt er fort: „Selbst was „man Zierrathen nennt.. was nur äufserlich als Zuthat (in die „Vorstellung) gehört.. wie Einfassungen der Gemälde oder Gewän-„der an den Statuen oder Säulengänge um Prachtgebäude.. ver-„gröfsert das Wohlgefallen des Geschmacks doch auch nur durch „seine Form“. Schon diese durch das *Oder* gesetzte Koordination von Gemälderahmen, Gewandung und Säulenhallen zeigt, wie fern im Grunde Kant der substanziellen Kunstanschauung steht. —

Näher geht er auf das „Wohlgefallen am Angenehmen“ (in § 3) ein, indem er zeigt, dafs das Angenehme nicht „blofsen Bei-„fall, sondern Neigung erzeuge“, während er später (in § 32) den Mangel an Allgemeingültigkeit und Nothwendigkeit beim Angenehmen (gegen das Schöne) hervorhebt. Nicht nur in den Beispielen, sondern bei mehren Gelegenheiten ausdrücklich, beschränkt er die Empfindung der niederen Sinne (Geruch, Geschmack, Tastsinn) auf das Angenehme, während die beiden höheren auch das Schöne zu empfinden fähig seien. „Sagen: diese Blume ist schön, heifst eben-„soviel, als ihren eignen Anspruch auf Jedermanns Wohlge-„fallen ihr nur nachsagen“. Daraus würde aber auch folgen, dafs die Grade der Schönheit bei der Vergleichung von Naturgegenschönheit denselben Anspruch auf Allgemeingültigkeit haben müfsten, was keinenfalls zugegeben werden kann. „Durch die Annehmlichkeit

„des Geruchs“ — fährt er fort — „hat sie gar keine Ansprüche“ (auf allgemeines Wohlgefallen). „Den Einen ergötzt dieser Geruch, „dem Andern benimmt er den Kopf“ u. s. f. Die Wahl des Beispiels einer Blume ist übrigens für sein Princip das allerunglücklichste. Denn ist hier etwa, z. B. bei einer Rose, die Form der Hauptgrund der Schönheit, oder nicht vielmehr ihre Farbe vereint mit dem Duft? Der Kohlkopf hat ungefähr, abgesehen von der Gröfse, was aber keinenfalls ein Nachtheil für ihn wäre, dieselbe Form wie die Rose, aber es wird ihn deshalb Niemand hinsichtlich der Schönheit mit der Rose vergleichen wollen. Alles dies sind also Widersprüche oder vielmehr Selbsttäuschungen bei Kant. Er glaubt, überall nur die Form als Grund der Schönheit anzusehen, und beweist durch die blofse Wahl seiner Beispiele, dafs er in der That ganz andere Dinge als die blofse Form im Sinne hat. — Diese Bemerkungen können für die Bestimmung des Kant'schen Begriffs des Angenehmen im Gegensatz zum Schönen genügen. Er definirt dann später die Lust am Angenehmen als „die Lust des Genusses“ (A. a. O. § 39), die durchaus individuelle Bedeutung habe.

270. 2) Die „Lust am Guten“ ist ebenfalls mit Interesse verbunden. Aber da das *Gute* nicht, wie das *Angenehme*, „den „Sinnen in der Empfindung, sondern vermittelst der Vernunft durch „den blofsen Begriff gefällt“, so „vergnügt es nicht“, sondern „es „wird *geschätzt*“. Das Interesse ist also ein qualitativ verschiedenes in beiden; dort das Interesse der *Neigung*, hier das der *Achtung*. (A. a. O. § 4, 5.) — Kant unterscheidet dann auch Dasjenige, welches „schlechthin (an sich) gut ist“, von Dem, was „wozu gut ist“, d. h. das Sittliche vom Zweckmäfsigen. Hinsichtlich des ersteren bemerkt er: „Das Wohlgefallen an einer Handlung ihrer moralischen „Beschaffenheit willen ist keine Lust des Genusses, sondern der „Selbstthätigkeit und deren Gemäfsheit mit der Idee ihrer Bestim„mung. Dieses Gefühl, welches das *Sittliche* heifst, erfordert aber „Begriffe und stellt keine freie, sondern gesetzliche Zweckmäfsigkeit „dar, läfst sich also auch nicht anders als vermittelst der Vernunft „und, soll die Lust bei Jedermann gleichartig sein, durch sehr be„stimmte praktische Vernunftbegriffe allgemein mittheilen“.

Ueber die strenge Abscheidung des Zweckmäfsigen und Vollkommnen vom Schönen ist schon oben[1]) die Rede gewesen; und so ist denn hier nur noch auf den Fortschritt aufmerksam zu machen, welche die Kant'sche Aesthetik in dieser Beziehung gegen die frü-

[1]) S. No. 265 Schlufs.

here zeigt, welche — namentlich in der Popularphilosophie — gern das *Schöne* mit dem *Guten*, welches letztere bald als „Vollkommnes" bald als „Sittliches" gefaſst wurde, zu konfundiren geneigt war. Zwar stellt Kant am Schluſs seiner Aesthetik auch eine Betrachtung über die Beziehung des Schönen zum Sittlichen an, indem er „die „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit" in's Auge faſst; aber weit entfernt, dadurch die beiden Begriffe zu konfundiren, stellt er sie gerade dadurch, wie wir sehen werden, nur in um so schärferer Gegensätzlichkeit dar.

271. 3) Die „Lust am Erhabenen der Natur, als Lust der „vernünftelnden Kontemplation"[1]) (insofern nämlich *vernünftelnd*, als der Mensch dem Erhabenen gegenüber sich nicht nur kontemplativ verhält, sondern auch durch seine Vernunft sich von ihrer Macht frei erhält) „macht zwar auch auf allgemeine Theilnehmung „Anspruch, setzt aber doch schon ein anderes Gefühl, nämlich das „seiner übersinnlichen Bestimmung voraus, welches, so dunkel es „auch sein mag, eine moralische Grundlage hat"[2]). Er definirt das *Erhabene* als „Das, was durch seinen Widerstand gegen das Inter„esse der Sinne unmittelbar gefällt" und nennt *erhaben* einen solchen „Gegenstand der Natur, dessen Vorstellung das Gemüth be„stimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von „Ideen zu denken". Es liegt hierein eine Unbestimmtheit, die durch die sich daran knüpfende Erläuterung nur erhöht wird, weil sie auf dem überall sich hervordrängenden inneren Widerspruch des fundamentalen Princips beruht; hier z. B.: „die Natur ist nicht erhaben, „denn sie ist begrenzt und bedingt, aber sie wird so gedacht und „durch dieses Denken (welches also ein Irrthum ist) bringt sie auf „das Gemüth einen Eindruck hervor, den wir *erhaben* nennen". — Dennoch geht so viel daraus hervor, daſs Kant das *Erhabene* völlig vom *Schönen* absondert. Daher sagt er[3]): „Das Wohlgefallen am „Erhabenen der Natur ist daher auch nur negativ, statt dessen „das am Schönen positiv ist; nämlich (es ist) ein Gefühl der Be„raubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst..... „Die Verwunderung, welche an Schreck grenzt, das Grausen und „der heilige Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblick him„melanstrebender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin toben„der Gewässer, tief beschatteter, zum schwermüthigen Nachdenken „einladender Einöden u. s. f. ergreift, ist, bei der Sicherheit,

---

[1]) A. a. O. § 39. — [2]) Vergl. oben No. 267. — [3]) *Allg. Anm. zur Expos. d. ästh. refl. Urtheilskraft.*

„worin er sich weifs[1]), nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Ver-„such, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen, um die „Macht ebendesselben Vermögens zu fühlen, die dadurch erregte „Bewegung des Gemüths mit dem Ruhestande desselben zu verbin-„den, und so die Natur in uns selbst, mithin auch der aufser uns... „überlegen zu sein". Allein die specifische Wirkung des Erhabenen entstammt gerade aus der (wenn auch ungefürchteten) Ueberlegenheit der Natur über die Partikularität des menschlichen Daseins. Die allgemeinen Bestimmungen des Begriffs sind ebenfalls schon oben in der Uebersicht[2]) angeführt, und wurde daraus, dafs Kant das *Erhabene* nur auf die Natur beschränkt, indem er es in das „mathematisch-" und „dynamisch-Erhabene" unterscheidet, ein qualitativ-Erhabenes aber leugnet, der Schlufs gezogen, dafs er das Erhabene vom Gebiet des Geistes ausschliefse. Allein auch in dieser Beziehung ist er nicht konsequent; er wird vielmehr durch seinen spekulativen Takt stets zu dem Versuch getrieben, durch Verklausulirungen des abstrakten Princips schliefslich zu konkreteren Bestimmungen zu gelangen, welche, je näher sie der Wahrheit kommen, desto mehr ihn mit sich selbst in Widerspruch setzen. Er macht nämlich hinsichtlich des Gebiets des Geistes, wovon er ursprünglich das Erhabene ausschlofs, einen Unterschied, indem er — vermuthlich in Erinnerung an das tragische Pathos — die *Affekte* den *Leidenschaften* gegenüberstellt. Von den letzteren nun sagt er, sie können „niemals und in keinem Verhältnifs *erhaben* „genannt werden" (als Beispiel führt er „Hafs" und „Rachgier" an), weil in ihr nicht, wie im Affekt, die „Freiheit des Gemüths blos „gehemmt, sondern aufgehoben wird". Allein dies ist nur ein äufserlicher Unterschied. In der Erscheinung (und diese — nämlich als Wirksamkeit — kann ja allein *erhaben* genannt werden) fällt der Unterschied z. B. zwischen *Hafs* und *Wuth* fort. Denn wo die Leidenschaft des Hasses in Wirksamkeit tritt, wird sie als Wuth zur Erscheinung kommen und nach Kant's Unterscheidung also erhaben sein. Ja, man wird nicht fehlgehen, wenn man den Affekt geradezu als die Erscheinung und Wirklichkeit der Leidenschaft auffafst: *Zärtlichkeit* z. B. als den Ausdruck der Liebe, *Zorn* und *Wuth* als den Ausdruck und die Erscheinung des Hasses, *Furcht* als die Wirkung der Feigheit, wenn man diese noch als eine Leidenschaft (πάθος) bezeichnen darf, sofern sie immerhin ein Zustand

---

[1]) Diese Wendung erinnert stark an Burke's Erklärung des *Erhabenen* durch den „Selbsterhaltungstrieb" (vergl. S. 305 und die Anm. dazu). — [2]) S. No. 267.

der Seele ist. Der Unterschied scheint also hinfällig; denn die Behauptung, dafs bei dem *Affekt* „die Freiheit des Gemüths nur „gehemmt", bei der *Leidenschaft* aber „aufgehoben" werde, wäre nur dann richtig, wenn man sich die Leidenschaft fortdauernd in Wirksamkeit denken könnte, während sie in der That so lange nur dynamisch vorhanden ist, als sie nicht durch einen bestimmten Anstofs als Affekt hervorbricht. Dann aber ist gerade die „Hemmung", die momentane Aufhebung der Freiheit des Gemüths, nicht der eigentliche Inhalt der erhabenen Wirkung, d. h. nicht diese Action auf das Gemüth, sondern vielmehr der Rückstofs (Widerstand) desselben, also die Reaction dagegen. Die Wirkung fällt mithin in der That aufserhalb des Affekts selbst, so dafs dieser nicht eigentliches Objekt der erhabnen Empfindung ist. Dies fühlt Kant auch sehr wohl, weshalb es denn auch kein Widerspruch ist, wenn er die gänzliche *Affektlosigkeit* noch für erhabener erklärt als den Affekt. Nur die Motive, aus denen er dies zu erklären sucht, sind unrichtig. Heftiger Affekt und völlige unerschütterliche Apathie verhalten sich in dieser Beziehung wie der Ocean im Sturm und der Ocean bei Windstille — beides ist erhaben, aber aus verschiedenen Gründen; dort ist Bewegung, hier die Ruhe erhaben — eine wesentliche Bestimmung nicht nur für das Erhabene, sondern für alles Schöne. Doch wir wollen ihn selber hören:

„Die Idee des Guten mit Affekt heifst der *Enthusiasmus*. Dieser Gemüthszustand scheint erhaben zu sein, dermaafsen, dafs man „gemeiniglich vorgiebt, ohne ihn könne nichts Grofses ausgeübt werden. Nun ist aber jeder Affekt blind . . . denn er ist diejenige „Bewegung des Gemüths, welche es unvermögend macht, freie Ueberlegung der Grundsätze anzustellen, um sich darnach zu bestimmen. „Also kann er auf keinerlei Weise ein Wohlgefallen der Vernunft „verdienen". — In dieser Auffassung zeigt sich Kant einmal ganz als Reflexionsmensch [1]) — „*Aesthetisch* gleichwohl ist der Enthusiasmus erhaben, weil er eine Anspannung der Kräfte durch Ideen „ist, welche dem Gemüthe einen Schwung geben, der weit mächtiger „und dauernder wirkt als der Antrieb durch Sinnesvorstellungen. „Aber (welches befremdlich scheint) selbst Affektlosigkeit (*apatheia, phlegma in fignificatu bono*) eines seinen unwandelbaren „Grundsätzen nachdrücklich nachgehenden Gemüths ist, „und zwar auf weit vorzüglichere Art, erhaben, weil sie zugleich

---

[1]) Interessant ist daher die Vergleichung mit dem gerade entgegengesetzten Ausspruch Hegel's, es sei „niemals etwas Grofses aufser durch die Leidenschaft geschaffen worden".

„das Wohlgefallen der reinen Vernunft auf ihrer Seite hat. Eine „dergleichen Gemüthsart heiſst allein *edel*; welcher Ausdruck nach„her auch auf Sachen, z. B. ein Gebäude, ein Kleid, Schreibart, „körperlichen Anstand und dergl. angewandt wird, wenn nicht so„wohl Verwunderung als Bewunderung erregt wird, welches ge„schieht, wenn Ideen in ihrer Darstellung unabsichtlich und ohne „Kunst zum ästhetischen Wohlgefallen zusammenstimmen". — So gern man solcher Auffassung trotz ihrer Einseitigkeit nun auch zustimmen möchte, so bleibt doch die Möglichkeit der Zurückführung eines solchen ästhetischen Wohlgefallens auf das Princip, wonach dem *Erhabenen* die Qualität durchaus abgesprochen wird, unerklärt.

Weiter unterscheidet er nun *Affekte* „von der wackeren Art" und von „der schmelzenden Art"; jene, z. B. der Zorn, seien ästhetisch-erhaben; diese (welche er hier nun auch als *Rührungen* bezeichnet) könne man in *muthige* und *zärtliche* unterscheiden. Ueber die letzteren ist er übrigens schlimm zu sprechen. Er meint, sie „taugen gar nichts" und nennt den Hang dazu „Empfindelei", die er hart tadelt. Er erwähnt darunter auch „die falsche Demuth, „welche in der Selbstverachtung, in der winselnden, erheuchelten „Reue und einer blos leidenden Gemüthsverfassung die Art setzt, „wie man allein dem höchsten Wesen gefällig werden könne; „diese vertragen sich nicht einmal mit Dem, was zur Schönheit, „weit weniger aber noch mit Dem, was zur Erhabenheit der Ge„müthsart gezählt werden könnte". — Er schlieſst diese Erörterung mit dem Satze: „*Einfalt* (kunstlose Zweckmäſsigkeit) ist gleichsam „der Styl der Natur im Erhabenen, und so auch der Sittlichkeit, „welche eine zweite (übersinnliche) Natur ist ..."; ein groſses Wort, das mehr besagt als seine ganze metaphysische Begründung des Erhabenen. — Der Begriff der *Einfalt* und seine Verwandschaft mit der *Naivetät* hätte hier für Kant einen geschickten Uebergang zum Komischen überhaupt, als Gegensatz zum *Erhabenen* abgegeben. Allein wie das Erhabene, schlieſst er auch das Komische — wenn auch aus einem andern Grunde, nämlich weil es zum angenehmen Reiz gehörte — vom Schönen aus.[1])

272. 4) Die „Lust am Schönen" ist dagegen „weder eine „Lust des Genusses" (wie beim Angenehmen) „noch einer gesetzlichen „Thätigkeit" (wie beim Guten), „noch auch der vernünftelnden Kon„templation nach Ideen" (wie beim Erhabenen), „sondern der bloſsen „Reflexion"[2]). Um die Möglichkeit zu erklären, daſs „diese Lust

[1]) Siehe unten No. 284. — [2]) A. a. O. §. 39.

„ohne irgend einen Zweck oder Grundsatz zur Richtschnur zu haben", in nothwendiger Weise „die gemeine Auffassung eines Gegen„standes durch die Einbildungskraft, als Vermögen der Anschauung, „begleitet", so dafs „jeder mit Geschmack Urtheilende (wenn er „nur in diesem Bewufstsein nicht irrt und nicht die Materie für „die Form, Reiz für Schönheit nimmt), sein Wohlgefallen am Objekt „jedem Andern ansinnen darf" — nimmt nun Kant[1]) an, dafs „der „Geschmack eine Art *sensus communis*"[2]) sei, den näher zu bestimmen, ohne mit seinem Princip der Begrift- also Gesetzlosigkeit des Geschmacks in Konflikt zu gerathen, er sich die allergröfste Mühe giebt. — Hier ist nun der Punkt, wo Kant zur näheren Bestimmung des *Schönen* selbst, sowohl in der Natur als in der Kunst, übergeht, indem er zuerst das empirische[3]), sodann das intellektuelle[4]) Interesse daran in Betracht zieht.

b. Das Interesse am Schönen in empirischer und intellektueller Hinsicht.

273. Es ist merkwürdig zu beobachten, wie Kant in dem Grade, wie er sich dem konkreten Inhalt des Schönen nähert, genöthigt ist, seine in abstrakter Unantastbarkeit anfangs hingestellten Principien zu beschränken, ja zum Theil aufzuheben. So hier, indem er trotz der rigorosen Definition, dafs „das Schöne ohne alles Interesse „gefalle", doch jetzt von einem *Interesse* redet, ja von einem doppelten sogar. Dieselbe Einschränkung erfuhr, wie wir sahen, das Moment der *Begrifflosigkeit*. Er definirt nun das *Interesse* ganz korrekt als „die Lust an der Existenz" eines Gegenstandes und bemerkt, dafs, um „mit dem Wohlgefallen der blofsen Reflexion „über einen Gegenstand noch eine Lust an der Existenz desselben „verknüpfen zu können", der Geschmack „allerest mit etwas An„derem verbunden vorgestellt werden" müsse. Jedenfalls kann also doch, ob nun direkt oder indirekt, der Geschmack, d. h. das *Wohlgefallen am Schönen* mit Interesse verbunden werden. Dieser Widerspruch ist nicht aus dem Wege zu räumen. Er unterscheidet nun ein *empirisches* und ein *intellektuelles* Interesse am Schönen und ergeht sich dabei in zum Theil recht gesunden zum Theil aber auch sehr wunderlichen Betrachtungen. Wir können uns dabei fast gänzlich referirend verhalten.

„Empirisch interessirt das Schöne nur in der Gesellschaft" ... „Für sich würde ein verlassener Mensch auf einer wüsten Insel

[1]) A. a. O. §. 40. — [2]) Auch hier klingt wieder die Beschäftigung mit den englischen Aesthetikern, namentlich an Reid, durch. (Vergl. bes. S. 294.) — [3]) A. a. O. §. 41. — [4]) A. a. O. §. 42.

„weder seine Hütte, noch sich selbst aufputzen, oder Blumen auf-„suchen, noch weniger pflanzen, um sich damit auszuschmücken“ . . , Hier ist jedoch ein Unterschied zu machen. Was heifst ein *verlassener Mensch*? Meint Kant einen Menschen, der früher in Gesellschaft gewesen ist, also schon civilisirte Bedürfnisse kennt, so möchte im Gegentheil zu behaupten sein, dafs die Lust am Schönen das einzige Mittel sein würde, ihn für seine Einsamkeit einigermaafsen zu entschädigen. Grade solch' *verlassener Mensch* würde Blumen pflanzen, Thiere zähmen, nicht etwa blos des Gebrauchs wegen, sondern um das Interesse seines Gemüths, also auch das am Schönen, zu bethätigen und das Bedürfnifs dafür zu befriedigen. Ein Mensch aber, der ursprünglich verlassen auf einer wüsten (warum auch gerade auf einer *wüsten*?) Insel lebt, ohne je Gesellschaft gekannt zu haben, wäre überhaupt kein Mensch, sondern ein Thier, ja, weniger als ein solches. — Von diesem gesellschaftlichen Interesse hält übrigens Kant nicht viel und sagt auch nicht viel mehr darüber, als dafs es einen „sehr zweideutigen Uebergang vom An-„genehmen zum Guten abgeben könne“.

Das intellektuelle Interesse am Schönen dagegen betrifft den Menschen in seiner innerlichen Gemüthslage. Kant bemerkt (gegen die Popularphilosophen), es sei „in gutmüthiger Absicht ge-„schehen, das Interesse am Schönen für ein Zeichen eines guten „moralischen Charakters zu halten“. Dem sei entgegenzustellen, dafs, da „Virtuosen des Geschmacks nicht allein oft, ja wohl gar ge-„wöhnlich eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben „seien, sie vielleicht noch weniger als Andere auf den Vorzug der An-„hänglichkeit an sittliche Grundsätze Anspruch machen könnten“. Durch diese ganz verständige Reflexion, welche die Eigenartigkeit des künstlerischen Genius und seine praktische Stellung zum Leben völlig nach dem Maafsstab pedantischer Kleinigkeitskrämerei mifst, zeigt sich abermals Kant ganz als Reflexionsmensch und ohnehin auf demselben Standpunkt stehend, den die Humanisten der Popularphilosophie einnehmen; ein neuer Belag zu unsrer Einordnung seiner Aesthetik in die Reflexionsepoche. Man kann aus seinen Worten von vorn herein vermuthen, dafs er das intellektuelle Interesse am Schönen als ein sittliches lediglich auf die Schönheit der *unschuldigen* Natur beschränken werde. In der That verkennt er das tiefere ethische (nicht *moralische*) Element des Schönen so sehr, dafs er erklärt, „das Gefühl für das Schöne sei nicht allein vom moralischen „Gefühl specifisch verschieden“ — dies kann man zugeben — „son-„dern das Interesse, welches wir damit verbinden können, sei auch

„mit dem moralischen schwer, keineswegs aber durch innere „Affinität vereinbar". — Er räumt ein, „dafs das Interesse am „*Schönen der Kunst* (wozu auch der künstliche Gebrauch der Natur-„schönheiten zum Putze, mithin zur Eitelkeit, zu rechnen) gar kei-„nen Beweis einer dem Moralischguten anhänglichen, oder auch nur „dazu geneigten Denkungsart abgebe". — Dagegen „behauptet" er, „dafs ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur „zu nehmen (nicht blos Geschmack zu haben, um sie zu beurtheilen), „jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sei". Aber auch hier sieht sich sein Rigorismus veranlafst, dieses unschuldige und gutmüthige Interesse auf „die schönen *Formen* der Natur" zu beschränken, „die *Reize* dagegen" (also z. B. das Grün der Wiesen, das Duften des Heus, das Murmeln des Baches, die Farbenpracht der Blüthen), „welche sie so reichlich auch mit jenen" (Formen) „zu verbinden pflegt, bei Seite zu lassen, weil das Interesse daran „zwar auch unmittelbar, aber doch empirisch ist". —

274. Er findet es nun „merkwürdig, dafs, wenn man den „Liebhaber (der Natur) hintergangen und künstliche Blumen in die „Erde gesteckt oder künstliche Vögel auf Zweige von Bäumen ge-„setzt hätte, und er den Betrug darauf entdeckte, das unmittelbare „Interesse, welches er vorher daran nahm, alsbald verschwinden „würde". An einer andern Stelle führt er den „Schlag der Nachti-„gall an, der künstlich von Jemandem hinter einem Busch versteckt „nachgeahmt" würde. Statt aber gerade hierin den Beweis zu finden, dafs es nicht die *Form* allein ist, wodurch die Natur schön ist, sondern dafs es gerade jene verpönten *Reize* sind, welche zusammen den Ausdruck der Lebendigkeit der Natur ausmachen und dadurch Interesse erwecken, weshalb denn, sobald das Bewufstsein dieser Lebendigkeit verschwindet, auch das *Interesse* daran aufhört: schliefst Kant hieraus auf einen „Vorzug „der Naturschönheit vor der Kunstschönheit"! Nirgends liegt der Widerspruch, in den er mit sich selbst geräth, so klar am Tage wie hier. Denn er sagt: „Wenngleich die Natur- durch die Kunst-„schönheit der Form nach sogar übertroffen würde", so „stimme „doch der Vorzug der Naturschönheit vor der Kunstschönheit mit „der geläuterten und gründlichen Denkungsart aller Menschen über-„ein, die ihr sittliches Gefühl kultivirt haben". Wenn aber die Form allein es ist, was ein reines Interesse hervorruft, so ist nicht begreiflich, wie die Kunst, wenn sie diese Form sogar vollkommner darstellt als die Natur, ein geringeres Interesse erregen könne. Wenn jedoch jenes höhere Interesse der Naturschönheit, trotz der unvoll-

kommeneren Form, in anderen Momenten, die als blofse *Reize* bezeichnet werden, begründet ist, so ist es also nicht wahr, dafs diese *Reize* in sittlicher Beziehung der Form untergeordnet sind. Allein der Grund dieses Widerspruchs liegt vielmehr in einem ganz andern Punkte, nämlich darin, dafs Kant, da er die *Lebendigkeit* der Natur als Vorzug gegen die Kunst betrachtet, diese letztere vom blofsen Gesichtspunkt der künstlichen (nicht künstlerischen) Nachahmung der Natur auffafst. Das *Kunststück* freilich (wie das Automat oder die Nachahmung des Nachtigallenschlages) steht, da es lediglich auf Täuschung beruht und auf Naturillusion abzielt und weil ihm als leblosem Mechanismus die wesentliche Bestimmung abgeht, organischer Ausdruck eines seelenhaften Inneren zu sein, gegen die Natur im Nachtheil. Und insofern hat Kant allerdings Recht, wenn er das Interesse an der lebendigen Naturschönheit für ein *kultivirteres* hält als die blofse Bewunderung des mechanischen Kunststücks. Indem er aber zwischen dem Produkt der Künstelei und dem Kunstwerk nicht unterscheidet, sondern ganz abstrakt Naturschönheit und Kunstschönheit gegenüberstellt, so erhält die ganze Darstellung einen durchaus schiefen Sinn. Auf dieser falschen Grundlage ergeht er sich nun in weiteren Reflexionen, bis er denn endlich auch auf jenen Unterschied kommt, der vorhin als der zwischen dem *Kunststück* und dem *Kunstwerk* bezeichnet wurde. Aber da er beide, so grundverschiedene Arten zur *Kunst* und zwar zur „schönen Kunst", rechnet, so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn er die zweite, d. h. die eigentliche Kunst nicht gerade viel höher stellt als die blofse Kunstfertigkeit.

c. Unterschied der Naturschönheit und Kunstschönheit.

275. Von dem Gedanken ausgehend, dafs „das Wohlgefallen „an der schönen Kunst im reinen Geschmacksurtheil nicht ebenso „mit einem unmittelbaren Interesse verbunden sei als das an der „schönen Natur" — ein Satz, der ein wesentliches Moment der Kant'schen Kunstanschauung überhaupt bildet — unterscheidet er also zwei Arten der „schönen Kunst", indem er sagt, sie sei „entweder eine solche Nachahmung der Natur, die bis zur Täuschung „geht und dann thue sie die Wirkung als (dafür gehaltene) Natur„schönheit" (was beiläufig nicht wahr ist, da z. B. eine Wachspuppe gerade durch die beabsichtigte Naturillusion und im direkten Verhältnifs zu dem Grade der Erreichung derselben eine mehr gespenstige als naturschöne, am allerwenigsten aber eine künstlerische Wirkung macht), „oder sie sei eine absichtlich auf unser Wohlgefallen

„sichtbarlich gerichtete Kunst“ — hier haben wir also die eigentliche Definition des specifischen Begriffs der Kunst zu erwarten —: „alsdann aber würde das Wohlgefallen an diesem Produkt zwar „unmittelbar durch Geschmack stattfinden, aber kein anderes als „mittelbares Interesse an der zum Grunde liegenden Ursache, „nämlich einer Kunst, welche nur durch ihren Zweck“ (nämlich Gefallen zu erregen), niemals aber an sich selbst interessiren „kann“. — Diese die Kunst zu einem bloſsen *Spiel* herabsetzende Ansicht findet sich übrigens bereits früher bei ihm (§ 14) deutlich ausgesprochen. Er sagt dort: „Alle Form der Gegenstände der „Sinne (der äuſseren sowohl, als mittelbar des inneren) ist entweder „*Gestalt* oder *Spiel*; im letztern Falle entweder Spiel der Gestalten „(im Raum: die Mimik und der Tanz), oder bloſses Spiel der „Empfindungen (in der Zeit)“. Dies würde auf Musik und Poesie[1]) passen. Die *Gestalt* hatte er, wie früher bemerkt, schon vorher für die Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst und schöne Gartenkunst in Anspruch genommen[2]).

Aber, um gerecht zu sein: trotz der am Tage liegenden Beschränktheit der ästhetischen Anschauung, welche sich hierin ausspricht, liegt ohne Zweifel in diesem Unterschied zwischen *Gestalt* und *Spiel* die tiefere Ahnung, daſs der wahre Eintheilungsgrund der Künste sich auf den Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung gründet. Form ist das ganz Allgemeine; als in sich ruhende gehört sie natürlich dem Raum an, als bewegte der Zeit. So ist zwar der Unterschied zwischen *Gestalt* und *Spiel* nicht erschöpfend, denn die Gestalt findet sich (auch bei Kant, sofern er vom „Spiel der Gestalten“ spricht) auf beiden Seiten; aber das Gefühl, das ihn zu dieser Unterscheidung treibt, ist doch ein im Grunde richtiges. Aber, befangen in der beschränkten Vorstellung von der Kunst als entweder auf Täuschung abzielender Naturnachahmung oder als an sich zwecklosem Spiel für das bloſse Gefallen daran, läſst er diese tiefere Ahnung fallen und beharrt — wenigstens hier — auf der Unterordnung der Kunstschönheit unter die Naturschönheit hinsichtlich des sittlichen Interesses. Später jedoch faſst er den Begriff der Kunst und damit auch den des Gegensatzes von Kunstschönheit und Naturschönheit tiefer[3]).

276. Die Naturschönheit gewinnt nun bei Kant, trotzdem daſs die *Reize* früher von ihm als ein das Interesse an der Form,

[1]) Siehe jedoch unten No. 281. — [2]) Vergl. oben No. 269. — [3]) Siehe unten No. 280. 282.

welches allein ästhetisch sei, verunreinigendes Element abgeschieden wurden, grade durch sie einen höheren Werth; denn er sagt: „Die „Reize der schönen Natur, welche so häufig mit der schönen Form „gleichsam zusammenschmelzend angetroffen werden, sind entweder „zu den Modifikationen des Lichts (in der Farbengebung) oder des „Schalles (in Tönen) gehörig. Denn diese sind die einzigen Em„pfindungen, welche nicht blos Sinnengefühl, sondern auch Reflexion „über die Form dieser Modifikation der Sinne verstatten und so „gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt, und die einen „höheren Sinn zu haben scheint, in sich enthalten. So scheint die „weiſse Farbe der Lilie das Gemüth zu Ideen der Unschuld und „nach der Ordnung der sieben Farben“ — Göthe's Farbenlehre war damals noch nicht bekannt — „von der rothen an bis zur violetten „1) zur Idee der Erhabenheit, 2) der Künheit, 3) der Freimüthig„keit, 4) der Freundlichkeit, 5) der Bescheidenheit, 6) der Stand„haftigkeit, 7) der Zärtlichkeit zu stimmen. Der Gesang der Vögel „verkündigt Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner (?) Existenz. „Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre „Absicht sein oder nicht. Aber dieses Interesse, welches wir hier „an der Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daſs es Schönheit der „Natur sei, und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man „sei getäuscht, und es sei nur Kunst . . .“ und dann kommt das Beispiel von dem nachgeahmten Nachtigallenschlag.

B. DIE KUNST UND DIE KÜNSTE.

277. Aus dem Obigen geht schon deutlich hervor, zu welchen konkreten Bestimmungen Kant in Bezug auf die Bestimmungen der praktischen Aesthetik gelangen muſs. Dennoch ist auch hier zu bemerken, daſs — im Unterschiede von den meisten neueren Aesthetikern — die Früchte seines Philosophirens besser sind, als der Stamm, den er pflanzte, hoffen lieſs. Der Grund davon ist der, daſs diese Früchte zwar auf diesem Stamm gewachsen sind, aber die Zweige, an denen sie hängen, von ihm erst nach und nach ihm inokulirt wurden. Es ist auch hier wieder sein richtiger gesunder Sinn, der aus dem Kampfe gegen den abstrakten Schematismus schlieſslich siegreich hervorgeht und ihn — zu seinem eignen Besten — zur Untreue gegen sein eignes Princip verführt. — Er spricht zuerst „von der Kunst überhaupt“, sodann „von der schönen Kunst“, welche er in ihrem Verhältniſs zur Natur und zum producirenden Geist bestimmt, behandelt dann „das Genie“ und macht schlieſslich

einen Versuch zur „Eintheilung der schönen Künste", die er dann auch nach ihrem ästhetischen Werthe abschätzt. Dies ist im Allgemeinen der Gang dieser Abtheilung seiner Aesthetik.

a. Wesen der Kunst überhaupt und als schöner Kunst; das Genie.

278. Kant unterscheidet[1]) die Kunst zunächst als „Thun" von der Natur als „Handeln", die Produkte beider als „Werk" und „Wirkung", von der Wissenschaft als „Geschicklichkeit, sodann als „Technik" von der Theorie, endlich von Handwerk als „freie" gegen Lohnkunst. Die freie Kunst unterscheidet er dann weiter in *mechanische* und *ästhetische*, welche letztere „das Gefühl „der Lust zur unmittelbaren Absicht habe; die ästhetische wie„der in *angenehme* und *schöne Kunst*". Die angenehme bezweckt, daſs die Lust die Vorstellungen als bloſse Empfindungen begleite, während in der zweiten die Lust dieselben als Erkenntniſsarten begleiten soll; d. h. jene gehört den niederen Sinnen an und geht auf Genuſs, diese den beiden höheren und bezweckt blos Wohlgefallen. Hiemit ist denn der Begriff der *schönen Kunst* fest bestimmt und abgegrenzt. —

Hinsichtlich des Verhältnisses des Kunstwerks zum Naturwerk sagt Kant sehr richtig, daſs man „an einem Produkt der schönen Kunst sich „bewuſst werden müsse, daſs es Kunst sei und nicht Natur" — womit denn schon die auf bloſse Naturillusion abzielende Nachahmung der Natur ausgeschieden ist; „doch" — setzt er eben so richtig hinzu — „muſs „die Zweckmäſsigkeit in der Form desselben von allem Zwange will„kürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloſsen „Natur sei", d. h. es muſs den Eindruck freien Schaffens oder, wie er sagt, einer „Freiheit im Spiele" machen; und hierauf beruhe die besondere *Lust* an demselben. Solch Gepräge freien Schaffens aber ist das Werk des Genies, das in dieser Beziehung also gleichsam nach einem Naturgesetz handelt; was Kant so ausdrückt: „Genie „ist die angeborne Gemüthsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur „der Kunst die Regel giebt". Hier kommt ihm nun die Ausschlieſsung des *Begriffs* sehr zu Statten. Denn sowie diese als Naturgabe wirkende Regel als begriffsmäſsiges Gesetz und die Thätigkeit des Genies als bewuſstes Thun nach diesem Gesetz gefaſst wird, hört das Genie sofort auf, schöpferische Kraft zu sein, um sich in berechnende Reflexion zu verwandeln. Er läſst sich

[1]) *Kr. d. U.* §. 43. ff.

diese Gelegenheit denn auch nicht entgehen, um dies hervorzuheben, und schliefst daraus, dafs da einerseits „die schöne Kunst sich nicht „selbst die Regel ausdenken könne, nach der sie ihr Produkt zu „Stande bringen soll“, andrerseits „gleichwohl ohne vorhergehende „Regel ein Produkt niemals Kunst heifsen kann, die Natur im „Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der „Kunst die Regel geben müsse, d. i. die schöne Kunst nur als „Produkt des Genies möglich“ sei.

279. In dem Genie zeigt nun Kant verschiedene Momente[1]), die es bedingen: 1) es sei „nicht Geschicklichkeitsanlage zu Dem, „was nach einer Regel gelernt werden könne, sondern ein origi„nales Talent“, was aus einer inneren Regel producire; 2) es müsse, „da es auch originalen Unsinn gebe, exemplarisch sein, „d. h. was es schaffe, müsse selbst für Andere als Richtschnur „dienen“; 3) es „gebe, da es kein Bewufstsein über das Wie seines „Schaffens habe, als Natur die Regel“; 4) „die Natur schreibe durch „das Genie nicht der Wissenschaft, sondern der Kunst die Regel „vor, und auch dieses nur, insofern diese schöne Kunst sein soll.“ — Soweit wäre die Sache so ziemlich in Ordnung, aber indem er auch diesen Gegensatz, nämlich das Schaffen des Genies und des Nachahmungsgeistes, abstrakt fafst, geräth er in wunderliche Behauptungen hinein, z. B. dafs „im Wissenschaftlichen der gröfste „Erfinder“ (er führt Newton als Beispiel gegen Wieland an) „vom „mühseligsten Nachahmer und Lehrling nur dem Grade nach ver„schieden“ sei, so dafs demnach Aristoteles, Winckelmann, Kant selbst, Hegel u. s. f. keine Genie's gewesen wären. — Weiter unterscheidet er dann sehr richtig die künstlerische *Nachahmung* von dem blofsen *Nachmachen*, aber zunächst nicht in Bezug auf die Natur, sondern in Betreff des Kunstlernens auf Grund der vom Genie geschaffenen Muster. Diese Reflexion führt ihn hier noch einmal auf den „Unterschied zwischen Naturschönheit und Kunstschön„heit[2])“, den er jetzt aber viel tiefer fafst, der Art, dafs er nunmehr — im vollen Widerspruch mit seiner früheren Ansicht — „die Vor„züglichkeit der schönen Kunst gegen die Natur“ hervorhebt.

280. Er geht dabei von dem Satze aus, dafs „eine Natur„schönheit ein schönes Ding, die Kunstschönheit da„gegen eine schöne Vorstellung von einem Dinge“ sei. Dies ist eine wichtige Bestimmnng, sofern damit ausgesprochen ist, dafs das Objekt der Kunstdarstellung keineswegs naturschön zu sein

[1]) *Kr. d. Urth.* § 46 ff. — [2]) Vergl. oben No. 275 Schlufs.

brauche; denn er sagt nicht „eine Vorstellung von einem schönen „Dinge“, sondern eine schöne *Vorstellung* von einem Dinge schlechthin. Aber er läſst auch keinen Zweifel darüber, daſs dies seine wahre Ansicht ist, indem er erklärt, daſs „die schöne Kunst darin „eben ihre Vortrefflichkeit zeige, daſs sie Dinge, die in der Natur „häſslich oder miſsfällig sein würden, schön beschreibt“. Er führt als Beispiel „die Furien, Krankheiten, Verwüstungen im „Kriege und dergl.“ an, welche „als Schädlichkeiten sehr schön be„schrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden können“, und setzt hinzu: es sei „nur eine Art von Häſslichkeit, die nicht „der Natur gemäſs dargestellt werden könne, ohne alles ästhetische „Wohlgefallen und mithin die Kunstschönheit zu Grunde zu richten, „nämlich diejenige, welche Ekel erwecke“. Diese Bestimmung des „Kunstschönen“ als schöner Vorstellung aller Wirklichkeit, mit Ausnahme der ekelerregenden, ist einer der glänzendsten Lichtpunkte der Kant'schen Aesthetik. Es ist zwar nicht, da das Moment des Charakteristischen fehlt, der volle Begriff der Kunstschönheit darin ausgesprochen, sondern nur die formale Seite desselben, allein diese dafür auch in desto entschiedenerer Weise. Daſs das Ekelerregende auszuschlieſsen sei, motivirt dann Kant sehr gut durch die Bemerkung, es erinnere in negativer Weise an den Genuſs und das zum Genusse Einladende und bringe daher die Sache selbst statt der schönen Vorstellung derselben in's Spiel.

Die weiteren Erörterungen Kant's über die verschiedenen „Ver„mögen des Gemüths, welche das Genie ausmachen“, nämlich *Einbildungskraft* und *Verstand*, sowie über das Ziel und die Form des künstlerischen Producirens, ferner über die Gegensätze hiezu, namentlich das „Manieriren“, können wir übergehen. Sie enthalten viel Richtiges, aber ohne dem bereits entwickelten Begriff neue Seiten abzugewinnen; nicht minder können wir den § 50, worin er von dem „Verhältniſs des *Genies*, als Princips der Originalität, zum „*Geschmack*, als Princip schönen Maaſses, welcher das Genie in „Zucht zu halten habe“, spricht, auf sich beruhen lassen. Wichtiger sind uns die folgenden §§, worin er seine praktische Theorie der Künste entwickelt, indem er zunächst eine Eintheilung derselben, wenn auch nur versuchsweise, aufstellt.

b. Eintheilung der Künste und Werthbestimmung derselben.

281. Kant geht hier nochmals auf den Begriff der Schönheit und deren Unterscheidung in Natur- und Kunstschönheit ein, um diese abermals schärfer und konkreter zu fassen. Er definirt näm-

lich hier *Schönheit überhaupt* als „den Ausdruck ästhetischer „Ideen“; „nur dafs in der schönen Kunst diese Idee durch einen „Begriff vom Objekt veranlafst werden mufs, während in der schö- „nen Natur die blofse Reflexion über eine gegebene Anschauung ohne „Begriff von Dem, was der Gegenstand sein soll.. hinreichend ist“[1]. Allein in der schönen Kunst ist in dem Sinne wie in der Natur gar kein Objekt vorhanden, denn der Stein, die Leinwand u. s. f., woraus das Kunstwerk besteht, gehört nicht zu seinem Wesen, während beim Naturobjekt der ganze Organismus bis in die kleinsten Atome zum Wesen derselben, d. h. zum formalen Lebensprincip gehört. Wie dem aber auch sein mag, Kant gründet seine Eintheilung der schönen Künste auf die Analogie des *Ausdrucks*, indem er dieses Wort im eigentlichen Sinne als Ausdrückung von Ideen (beim Sprechen) fafst, jedoch (in einer Anmerkung) hinzusetzt, der Leser solle diesen „Entwurf einer möglichen Eintheilung der schönen „Künste nicht als beabsichtigte Theorie, sondern nur als einen von „den mancherlei Versuchen, die man anstellen könne, beurthei- „len“. Damit verzichtet er von vornherein für seine Eintheilung auf den Anspruch begrifflicher Nothwendigkeit, ja er ist sich der Mifslichkeit derselben so bewufst, dafs er später noch einmal daran zu erinnern für nöthig hält. Der Ausdruck beim Sprechen „besteht „nun in dem Worte (Artikulation), der Geberdung (Gestiku- „lation) und dem Tone (Modulation)“, welche Momente den Elementen des *Gedankens*, der *Anschauung* und der *Empfindung* entsprechen. Hienach „giebt es also nur dreierlei Arten schöner Künste: „die redende, die bildende und die Kunst des Spiels der „Empfindungen“.

Zur ersteren Art zählt er die Beredsamkeit und Dichtkunst, die er ganz sinnig so unterscheidet, dafs jene „ein Geschäft „des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft“, diese „ein „freies Spiel der Einbildungskraft als ein Geschäft des Verstandes be- „treibe“. Er sagt: „Der Redner kündigt ein Geschäft an und führt es „so aus, als ob es blos ein Spiel mit Ideen sei, um den Zuschauer zu „unterhalten, der Dichter kündigt blos ein unterhaltendes Spiel mit „Ideen an, und es kommt doch soviel für den Verstand heraus, als

[1]) Wenn man bedenkt, dafs Kant die zweite Auflage seiner *Kritik der Urtheilskraft* selbst revidirt hat, wovon sich zahlreiche Spuren in den Veränderungen einiger Ausdrücke und Satzstellungen finden, so kann es eigentlich auffallen, dafs er nicht das Ganze umgearbeitet hat, da die Widersprüche zu offen am Tage liegen. Es ist dies nur daraus zu erklären, dafs er einsah, wie er die ganze Grundlage — und diese wurzelt in seinem System selbst — hätte ändern müssen, wenn er einen solchen Versuch hätte machen wollen.

„ob er blos dessen Geschäft zu betreiben die Absicht gehabt habe". — Zu den *bildenden Künsten* rechnet er die Plastik und Malerei; jene gehe auf „Sinnenwahrheit", diese auf „Sinnenschönheit"; weiter unterscheidet er aber die Plastik in Bildhauerkunst und Baukunst, wovon die erstere wirklich in der Natur existirende Dinge, die zweite solche, die nur durch Kunst existiren, darstelle. Ebenso zerfällt die Malerei in die eigentliche Malerei, als schöne Schilderung der Natur, und die Lustgärtnerei, die in der schönen Zusammenstellung ihrer Produkte besteht. Im „weiteren Sinne" will er dann noch „die Verzierung der Zimmer mit Tapeten, „schönes Ammeublement" u. s. f., sofern solche Dekoration einen malerischen Gesammteindruck hervorbringt, zur Malerei zählen. — „Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen umfaſst „die Musik und die Farbenkunst". Was er unter letzterer versteht, sagt er jedoch nicht, denn die Parallele von Tonleiter und Farbenleiter klärt die Sache wenig auf. Daſs er eine *Farbenkunst* noch von der Malerei unterscheidet, ist leichter zu erklären, sofern er nämlich bei letzterer überhaupt nur die Komposition als Formengestaltung im Auge hat.

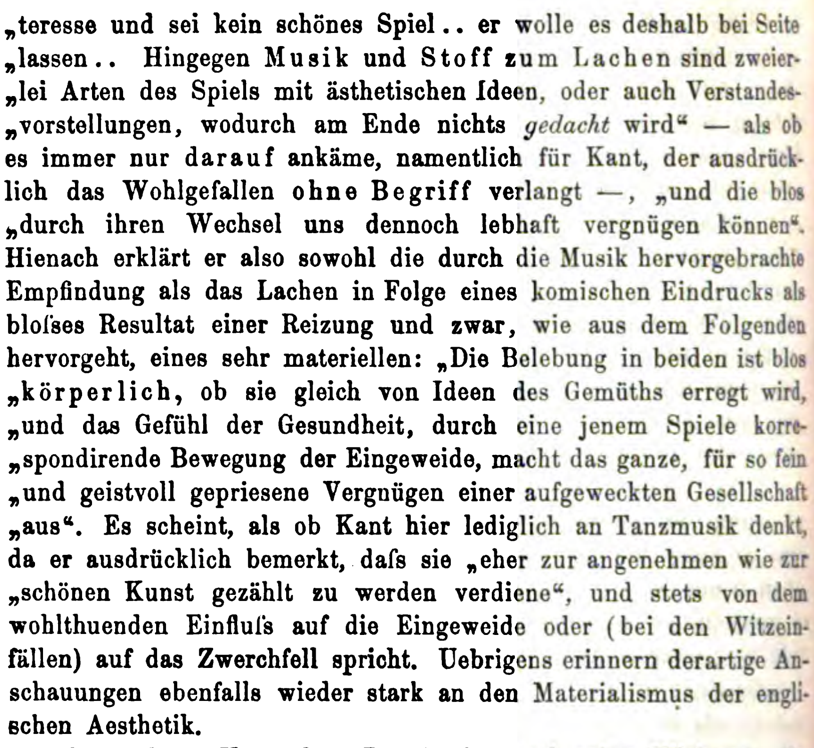
282. Dennoch kann es auffallen, daſs er bei dem schönen Spiel der Empfindungen nicht, auf Grund eines ähnlichen Princips wie bei der Unterscheidung der Malerei von der Lustgärtnerei, an den Gegensatz von Musik und Tanzkunst denkt, denen beiden das Moment des Rythmus zu Grunde liegt, nur daſs bei der Tanzkunst die Gestalt selbst (wie bei der Lustgärtnerei die Naturprodukte) zur Darstellung rythmischer Bewegung verwandt wird, während bei der Musik der Rythmus als reine Bewegung im Ton erscheint. Zwar spricht er im folgenden §, wo er von der „Verbin-„dung der schönen Künste in einem und demselben Produkte" handelt, vom *Tanz*, indem er bemerkt, daſs wie „im Schauspiel die „Beredsamkeit mit einer malerischen(?) Darstellung ihrer Subjekte", und „in der Oper die Poesie mit Musik und Malerei", so „das Spiel „der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiel der Gestalten im „Tanz verbunden werden könne"; allein um so befremdlicher ist bei der Eintheilung der Künste diese Substituirung des Tanzes durch eine „Farbenkunst", von welcher man sich eigentlich gar keinen rechten Begriff machen kann. Daſs er den Tanz exkludirt, daran ist übrigens nicht das Schema schuld, sondern lediglich seine falsche Definition, sofern er ihn, Objekt mit Mittel verwechselnd, statt durch „Spiel der Empfindungen mittelst der bewegten Gestalt" definirt als „Spiel der Gestalten". Ebenso gut könnte er die Musik als „Spiel

der Töne“ statt — wie richtig von ihm geschieht — als „Spiel der „Empfindungen mittels der Töne“ definiren. — Auffallen mufs es ferner, dafs Kant, der anfangs mit einer gewissen Strenge jede Beziehung der Künste auf sittliche Ideen leugnet[1]), diesen § mit der Bemerkung schliefst, dafs „wenn die schönen Künste nicht, nahe „oder fern, mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden, „die allein ein selbstständiges Wohlgefallen bei sich führen, „ihr endliches Schicksal sein mufs, das Gemüth, durch das Bewufst„sein seiner im Urtheil der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit „sich selbst unzufrieden und launisch zu machen“... „Sie dienen „alsdann nur zur Zerstreuung, deren man desto bedürftiger wird, „als man sich ihrer bedient, um die Unzufriedenheit des Gemüths „mit sich selbst dadurch zu vertreiben, dafs man sich immer noch „unnützlicher und mit sich selbst unzufriedener macht.“ —

283. Ueber Das, was Kant hinsichtlich der graduellen Werthschätzung der einzelnen Künste sagt, können wir uns kurz fassen. Den „obersten Rang“ behauptet die Dichtkunst, „die fast gänzlich „dem Genie ihren Ursprung verdankt“ — auf die Beredsamkeit ist er schlecht zu sprechen, weil sie „auf künstliche Ueberlistung“ abzielt —; dann kommt (hinsichtlich der Annehmlichkeit) zunächst die Tonkunst, obschon sie „mehr Genufs als Kultur“ mit sich bringt und in dieser Beziehung, „durch die Vernunft beurtheilt, weniger „Werth hat als jede andere der schönen Künste“. Unter den bildenden Künsten räumt er der Malerei den Vorrang ein, „theils „weil sie — als Zeichnenkunst — allen übrigen bildenden zum Grunde „liegt, theils weil sie weit mehr in die Region der Ideen eindringen „und auch das Feld der Anschauung, diesen gemäfs, mehr erwei„tern kann, als es den übrigen verstattet ist“. — Hiemit begnügt er sich aber nicht, sondern es drängt ihn, die Musik, der er ihrer „Innigkeit“ wegen, den nächsten Rang nach der Poesie einzuräumen gleichsam widerwillig sich genöthigt sah, auf ihren wahren Standpunkt herunterzubringen, was er, sie an dem Moment der „blofsen Annehmlichkeit“ festhaltend, dadurch vollführt, dafs er sie mit dem *Glücksspiel* und *Gedankenspiel* als *Tonspiel* auf eine Stufe stellt.

Wir würden diese von Kant in eine Anmerkung verwiesene Erörterung nicht weiter berühren, wenn er nicht dabei (nämlich bei dem *Gedankenspiel*) Veranlassung nähme, seine Ansicht über das Lachen auszusprechen, eine Frage, die eigentlich in die Metaphysik des Schönen gehört. Das „Glücksspiel“ — sagt er — „fordert ein In-

[1]) Vergl. oben No. 275.



„teresse und sei kein schönes Spiel.. er wolle es deshalb bei Seite „lassen.. Hingegen **Musik** und **Stoff zum Lachen** sind zweier„lei Arten des Spiels mit ästhetischen Ideen, oder auch Verstandes„vorstellungen, wodurch am Ende nichts *gedacht* wird" — als ob es immer nur **darauf** ankäme, namentlich für Kant, der ausdrücklich das Wohlgefallen **ohne Begriff** verlangt —, „und die blos „durch ihren Wechsel uns dennoch lebhaft vergnügen können". Hienach erklärt er also sowohl die durch die Musik hervorgebrachte Empfindung als das Lachen in Folge eines komischen Eindrucks als bloſses Resultat einer Reizung und zwar, wie aus dem Folgenden hervorgeht, eines sehr materiellen: „Die Belebung in beiden ist blos „**körperlich**, ob sie gleich von Ideen des Gemüths erregt wird, „und das Gefühl der Gesundheit, durch eine jenem Spiele korre„spondirende Bewegung der Eingeweide, macht das ganze, für so fein „und geistvoll gepriesene Vergnügen einer aufgeweckten Gesellschaft „aus". Es scheint, als ob Kant hier lediglich an Tanzmusik denkt, da er ausdrücklich bemerkt, daſs sie „eher zur angenehmen wie zur „schönen Kunst gezählt zu werden verdiene", und stets von dem wohlthuenden Einfluſs auf die Eingeweide oder (bei den Witzeinfällen) auf das Zwerchfell spricht. Uebrigens erinnern derartige Anschauungen ebenfalls wieder stark an den Materialismus der englischen Aesthetik.

284. Daſs Kant das **Komische** und seine Wirkung, *das Lachen*, nicht seinem tieferen Begriff nach fassen kann, kommt daher, daſs er es nicht vom metaphysischen Gesichtspunkt als Gegensatz zum *Tragischen* und demnach als besondere Form des Schönen, sondern lediglich vom psychologischen, ja eigentlich nur vom physiologischen Standpunkt aus betrachtet. Es beruht nach ihm auf einem *Gedankenspiel*, welches „blos aus dem Wechsel der Vorstel„lungen, in der Urtheilskraft, entspringt, wodurch zwar kein Ge„danke, der irgend ein Interesse bei sich führte, erzeugt, das Ge„müth aber doch belebt wird". Näher charakterisirt er dann das *Lachen* durch „das plötzliche Nachlassen der durch Erwartung er„regten Spannung des Verstandes", wovon man „die Wirkung im Kör„per durch die Schwingung der Organe spüre, welche die Herstellung „ihres Gleichgewichts befördert und auf die Gesundheit einen wohl„thätigen Einfluſs hat". Dies ist ganz die Philosophie eines Hypochonders, der das Lachen — nach Vorschrift des Arztes — als Mittel zur guten Verdauung am meisten schätzt. Schlieſslich faſst er dann seine Erörterung in die Definition zusammen, daſs „das Lachen „ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Er-

„wartung in Nichts“ sei, wodurch natürlich nur die Art der Wirkung, nicht aber der Grund derselben, das Komische, geschweige denn die theils dem Verstande, theils dem Gemüth angehörigen Stimmungen, welche man unter *Humor*, *Ironie* u. s. f. versteht, erklärt werden. Nur auf die *Naivetät* und auf die *Laune*, welche ebenfalls Seiten des Komischen darstellen, geht er ein, aber was er darüber sagt, übersteigt nicht die Grenze konventionell populärer Betrachtung. Am glücklichsten ist noch seine Zusammenstellung des *Launigen* und *Launischen*, indem er zeigt, wie in beiden das Moment der Veränderlichkeit waltet, im letzteren Begriff als unwillkürliches Beherrschtsein davon, im ersteren als willkürliche und zweckmäfsige Verwerthung desselben zum Behuf der lebhaften Darstellung vermittels eines Lachen erregenden Kontrastes.[1])

c. Schönheit als Symbol der Sittlichkeit.

285. So lautet die Ueberschrift des zum zweiten Abschnitt der *Kritik der Urtheilskraft*, nämlich zu der „Dialektik der ästhetischen Urtheilskraft“ gehörigen § 59. Dieser zweite Abschnitt, welcher lediglich dem Schematismus des Systems zu Liebe von dem übrigen Inhalt des Werkes abgetrennt ist, besteht zum gröfsten Theil — wenigstens der Sache nach — aus Wiederholungen des früheren Inhalts, nur in formaler Beziehung anders zugestutzt, z. B. als *Antinomien des Geschmacks* und deren Auflösung, welche in der Sache selbst nichts Neues enthalten; sodann in zwei §§, welche er betitelt: „Vom Idealismus der Zweckmäfsigkeit der Natur sowohl wie der „Kunst, als dem alleinigen Princip der Urtheilskraft“ und „Von der „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“. — Auch die Erörterung über den „Idealismus u. s. f.“ giebt meistens Bekanntes, und es mag daher nur hinsichtlich der Naturbetrachtung erwähnt werden, dafs er hier auf einige der Formen eingeht, in denen sich die Natur als ästhetisch-schöpferische Kraft zeigt, z. B. auf das Krystallisiren des Wassers beim Gefrieren, der Salze, Mineralien u. s. f., womit er dann die höheren Schönheitsformen der Natur, wie bei den Muscheln, den Blumen, den Vogelfedern u. s. f. vergleicht, indem er dieselben, wie es scheint, als einen Ueberschufs der Naturkraft über die blos teleologischen Zwecke hinaus deutet. Wie man sieht, gehört dies eigentlich zur Bestimmung des Begriffs der Naturschönheit. Allein es bietet ihm eine Handhabe, um dies „Princip des Idealis„mus“ auch in der schönen Kunst, „wo es noch deutlicher zu er-

---

[1]) Vergl. oben No. 271 Schlufs.

kennen ist“, nachzuweisen. Die ausschliefsliche Hinweisung der Kunst auf ästhetische Ideen und die Ausschliefsung der begrifflichen Erkenntnifs derselben führt ihn nun nothwendig darauf, dafs die Beziehung, in welcher der ideelle Inhalt der Kunst zum Vorstellen steht, eine blos symbolische sein könne. Er nennt die symbolische Vorstellungsart eine *intuitive*, neben der schematischen; aber sie präge sich nicht in *Charakterismen*, d. h. in Bezeichnungen der Begriffe durch begleitende sinnliche Zeichen, sondern durch *Hypotypose*, d. h. „versinnlichende Anschaulichkeit“ aus — er meint: nicht durch abstrakte Attribute, sondern durch konkrete Gestaltung. Als Beispiel der Symbolisirung führt er an einen „monarchischen Staat, „der durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volks-„Gesetzen, durch eine blofse Maschine aber (wie etwa eine Hand-„mühle), wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht „werde“. Dies führt er dann noch weiter aus und kommt endlich zu folgendem wichtigen Schlufs, der zwar sein ursprüngliches Princip in bedenklicher Weise erschüttert, aber zugleich den Beweis liefert, dafs in Kant trotz seines Princips und der Fesseln, die er sich selber damit auferlegt, die tiefe Ahnung des Wahren lebendig bleibt und hier am Ende noch einmal siegreich durchbricht.

„Nun sage ich“ — bemerkt er —: „Das Schöne ist das „Symbol des Sittlichguten, und auch nur in dieser Bezie-„hung gefällt es, mit einem Anspruch auf jedes Andern Beistim-„mung, wobei sich das Gemüth zugleich einer gewissen Verede-„lung und Erhebung über die blofse Empfänglichkeit „einer Lust durch Sinneneindrücke bewufst ist.. Das ist das „Intelligible, worauf der Geschmack hinaussieht, wozu nämlich „selbst unsere oberen Erkenntnifsvermögen zusammenstimmen, und „ohne welches zwischen ihrer Natur lauter Widersprüche erwachsen „würden ... Der Geschmack macht gleichsam den Uebergang vom „Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen zu „gewaltsamen Sprung möglich, indem er die Einbildungskraft „auch in ihrer Freiheit als zweckmäfsig für den Verstand „bestimmbar vorstellt und sogar an Gegenständen der Sinne „auch ohne Sinnenreiz ein freies Wohlgefallen finden lehrt“. Es folgt dann noch ein §, welcher „von der Methodenlehre des Ge-„schmacks“ handelt, welcher — und mit ihm die ganze *Kritik der „ästhetischen Urtheilskraft* — mit den Worten schliefst: „Es leuch-„tet ein, dafs die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks „die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen „Gefühls sei, da nur, wenn mit diesem die Sinnlichkeit in Ueber-

„einstimmung gebracht wird, der ächte Geschmack eine bestimmte „unveränderliche Form annehmen kann".

286. Mit diesen, aus wahrhaft spekulativer Ahnung des wahren Wesens der Schönheit stammenden Worten wollen wir abschließen. — Eingeschränkt in seine Sphäre reflektirenden Denkens, entbehrend jener belebenden und begeistigenden Einwirkung auf seine intuitive Ueberzeugung, welche nur durch die innige Vertiefung in den substanziellen Gehalt des Schönen und der Kunst gewonnen werden kann, befangen endlich in dem einmal als nothwendig vorausgesetzten Schematismus des Systems, vermochte Kant allerdings nur gleichsam vorübergehend in das wahre Wesen der Schönheit zu schauen und war außer Stande, namentlich die konkreten Gestaltungen desselben sowohl in ihren tiefen ideellen Unterschieden wie in ihrer ebenso tiefen Einheit wahrhaft zu begreifen. Aber geleitet durch einen vorurtheilsfreien und kühnen Geist und trotz Allem durch eine bemerkbare Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung unterstützt, hat sein scharfer Verstand den dichten Nebel, der sich aus den theils konfusen theils einseitig beschränkten Standpunkten der ihm voraufgehenden Aesthetiker über das Gebiet des Schönen und der Kunst gelagert hatte, vertrieben und ein helles Licht darüber verbreitet, welches, wenn es auch nicht stark genug war, in die entfernteren Regionen dieser Welt zu dringen, und manche in falscher Beleuchtung erscheinen läfst, doch die Fackel wurde, an der die nächstfolgenden Aesthetiker ihre Laternen anzündeten. —

§. 46. II. Die Kantianer im engeren Sinne; Heydenreich.

287. Wo in der Geschichte der Philosophie ein wahrhaft produktiver Geist auftritt, ist seine Thätigkeit meistens von zwei Erscheinungen begleitet, welche, durch verschiedene Brechung des reinen Lichtstrahls seines Denkens, diesen zwar von seinem ursprünglichen Wege ableiten und zerstreuen, dafür aber auch verallgemeinern und popularisiren. Die eine dieser Erscheinungen ist die sogenannte „Schule", die andere die darüber hinausgehende „Popularphilosophie", welche sich nur der Schulform entäufsert, ohne schon eine neue feste Form zu gewinnen. Wenn Schiller sagt:

„Wenn die Könige baun' — haben die Kärrner zu thun",

so ist dagegen zu bemerken, dafs dann nicht nur die Kärrner, sondern auch die Architekten zu thun haben, ja, dafs diese die eigentlichen Bauenden, die Baumeister sind, und dafs selbst die

praktischen Bauführer — um in diesem architektonischen Vergleich zu bleiben — ihre wesentlichen Dienste zur Verwirklichung des Bauwerks leisten. Wir wollen damit sagen, daſs der allgemeine Bauplan zwar das Princip, d. h. die ideelle Bedingung für die praktische Ausführung enthält, daſs aber zur praktischen Verwirklichung mehr gehört als ein gezeichnetes Stück Papier. Kant's *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* ist eine solche theoretische Zeichnung zu einem philosophischen Gebäude der Aesthetik, und da er nur wissenschaftlicher Architekt, nicht zugleich praktischer Baumeister war, d. h. nicht die konkreten Requisite seines Gebiets hinlänglich genau kannte, um alle Details der Ausführung in Rechnung zu bringen, so ist es erklärlich, daſs seine Berechnung über die Mauerstärke gewisser Pfeiler seines Systems, über die Spannkraft gewisser Bogen u. s. f. sich in der praktischen Anwendung als unrichtig erwies.

Aber neben denjenigen Philosophen, welche man als *Kantianer* zu bezeichnen pflegt und die in der That zum gröſsten Theil nur philosophische Kärrner sind, giebt es andere Geister — theils innerhalb theils auſserhalb der Schule —, welche den Kant'schen Gedanken nicht blos *ausbauten*, d. h. ausbeuteten, sondern auf seinem Grund und Boden mit wesentlicher Modificirung des Plans neue Gebäude errichteten oder doch wenigstens den Kant'schen Bau durch neue Flügel und Stockwerke erweiterten. Unter *Kantianer* hat man also einmal die eigentlichen Vertreter der Kant'schen Schule zu verstehen —: diese leisten mit geringer Ausnahme wenig mehr, als daſs sie die Kant'sche Kunstanschauung durch nüchterne und geistlose Schematik verwässern; sodann aber auch Diejenigen, welche — ohne sich als Philosophen von Fach, d. h. als doktrinäre Theoretiker, zu geriren — den echten Spiritus des Kant'schen Denkens in sich aufgenommen und sich dadurch innerlich begeistet haben zu frischer und groſsentheils tieferer Erfassung des Inhalts. Zu diesen gehören eine Reihe hervorragender Geister, wie Jean Paul, Wilhelm von Humboldt, besonders aber Schiller, deren zwar systemlose, aber doch vielfach in zusammenhängenden Abhandlungen über einzelne Principienfragen niederlegte Kunstanschauungen wir unter der allgemeinen Bezeichnung der „nachkantischen Populärästhetik" zusammenfassen werden. — Von diesen sehen wir hier noch vorläufig ab, um eine kurze Uebersicht über die „Kantianer im engeren Sinne" zu geben.

288. Es kann natürlich nicht davon die Rede sein, alle die mehr oder weniger abstrakten und trocknen *Systeme*, welche unmit-

telbar nach der *Kritik der Urtheilskraft* auf fast allen Universitäten wie die Pilze emporwuchsen, des Näheren zu charakterisiren; es würde eine wenig lohnende Mühe sein, die oft mehrbändigen Werke der Herren **Snell**, **Pörschke**, **Michaelis**, **Schmidt**, **Krug**; **Bendavid**, **Bouterweck**, **Schreiber**, **Bürger** u. s. f.[1]) auch nur durch Mittheilung ihrer Inhaltsverzeichnisse — was in den meisten Fällen zu ihrer Charakteristik vollkommen genügen würde — in näheren Betracht zu ziehen. Wenn man hinsichtlich ihrer besonderen Färbung einen Unterschied zwischen ihnen machen will, so kann man die erste Hälfte als reine Kantianer bezeichnen. **Bendavid** hat zur Verbreitung der Kant'schen Philosophie in Süddeutschland gewirkt, obschon er sie vielfach mit fremden Elementen, namentlich solchen, die er theils dem englischen Empirismus theils der Wolff'schen Schematik entnahm, vermischte. Im Grunde war er ein durchaus principienloser Eklektiker. — **Bouterwerk** ist ebenfalls Eklektiker; er stellt in seinen später erschienenen *Ideen zur Metaphysik des Schönen* (Leipzig 1807) den Versuch an, den Kantianismus mit Baumgarten und der vorkantischen Populärästhetik zu vermitteln, was natürlich nicht gelingen konnte. —

289. Nur ein Aesthetiker jener Zeit, den wir noch nicht genannt haben, verdient eine nähere Berücksichtigung, nämlich ***Karl Heinrich Heydenreich***. Er hat den ersten Band eines *Systems der Aesthetik* (Leipzig 1790) herausgegeben (und zwar vor dem Erscheinen der *Kritik der Urtheilskraft*), in welchem er in Form von *Betrachtungen* ganz im Kant'schen Sinne über verschiedene Fragen, die *schönen Künste* betreffend, reflektirt. Er geht dabei meist geschichtlich zu Werke und bethätigt eine anerkennenswerthe Belesenheit hinsichtlich der Aesthetiker des 18. und 17. Jahrhun-

---

[1]) Um den Leser in den Stand zu setzen, sich über den einen oder andern Aesthetiker näher zu informiren, geben wir hier die hauptsächlichsten Werke derselben an: F. W. D. **Snell**: *Darstellung und Erläuterung der Kant'schen Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*. Mannheim 1791. 5 Theile. — L. **Pörschke**: *Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen*. 1792—94. 2 Theile. — C. F. **Michaelis**: *Entwurf der Aesthetik als Leitfaden bei akademischen Vorlesungen über Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*. Augsburg 1798. — **Schmidt-Phiseldeck**: *Briefe ästhetischen Inhalts mit vorzüglicher Hinsicht auf die Kant'sche Theorie*. Altona 1797. — W. J. **Krug**: *Versuch einer systematischen Encyclopädie der schönen Künste*. Leipzig 1802; und: *Geschmackslehre oder Aesthetik*. Königsberg 1802. — Laz. **Bendavid**: *Versuch einer Geschmackslehre*. Berlin 1799. — J. **Bouterweck**: *Grundrifs akademischer Vorlesungen über Aesthetik*. Göttingen 1798. — Aloys **Schreiber**: *Lehrbuch der Aesthetik*. Heidelberg 1809. — G. A. **Bürger**: *Lehrbuch der Aesthetik*, herausgegeben von C. Reinhardt. Berlin 1803. — Diesen schliefsen sich dann noch einige mehr populäre Werke an, wie die *Ideen zu einer philosophischen Aesthetik* von **Zschokke**. Berlin 1793. und die *Aesthetik für gebildete Leser* von **Pölitz**. Leipzig 1807 u. s. f.

derts, besonders auch der französischen und englischen, und hat überhaupt, obwohl befangen in verständiger Reflexion, mannigfach gesunde Ansichten. Ja, er offenbart zuweilen einen Instinkt für die spekulative Erkenntnifs, der in der That erstaunenswerth ist, z. B. wenn er[1]), die *Theoristen* in „empfindsame Polyhistoren" (wie z. B. Winckelmann), „Rhapsoden" (worunter er die blofse Reflexionsmenschen versteht) und „philosophische Kritiker" eintheilend, von den letzteren sagt: „Der philosophische Kritiker mufs Genie „zur Kunst selbst besitzen.. Nicht erst durch Vernunftschlüsse „mufs er sich fähig zu machen brauchen, die Reize des Schönen „zu empfinden, es mufs sich schon seinem Gefühl mit unwiderstehlicher Evidenz offenbaren; fortgezogen von seinem Zauber, mufs „seine Vernunft nicht Zeit haben, eine Reihe von *Warum's* zu verfolgen.. Allein dieser Zustand kann nicht lange dauern, die Vernunft mufs zum hellen Gefühle ihrer selbst übergehen. Nun richtet sie ihren Blick auf den Zustand im Genusse des Schönen, „der ihr in der Erinnerung noch vorschwebt, und so gewifs sie ist, „dafs jene Begeisterung nur durch innigste Harmonie des erschienenen Ganzen mit ihrer freien Natur möglich war, „so zuversichtlich fördert sie nun die Gesetze, nach welchem das „Spiel der Seelenkräfte erfolgte..." — Das sind aus jener Zeit merkwürdige Worte, die eine tiefe Vorahnung vom Wesen des intuitiven Erkennens verrathen, nur dafs darin die Spekulation, in welcher Beides, Intuition und bewufstes Erkennen der Gründe, verbunden ist, in ihre Momente zerlegt wird, als ob diese nur in zeitlicher Aufeinanderfolge und nicht in steter Wechselwirkung funktionirende Vermögen seien. Aber dies ist auch darin das einzige Kennzeichen dafür, dafs der Gedanke der Reflexionsperiode angehört.

290. Heydenreich hat es nun weniger auf eine Metaphysik des Schönen, als auf Das, was man damals unter einer *Theorie der Künste* verstand, abgesehen. In der *ersten Betrachtung* untersucht er die Gründe, warum bei den Alten die Künste nicht nur in vollkommnerer Weise getrieben, sondern auch richtiger beurtheilt (?) und höher geschätzt wurden als bei den Neuern, und giebt dafür den ganz richtigen Grund an, nämlich weil „die Stoffe der Alten aus „dem Gebiet des Vaterlandes, ihrer bürgerlichen Gesellschaft ge-

---

[1]) Vorrede zum *Systeme der Aesthetik* p. XVII ff. — Am Ende dieser Vorrede, die nach Abfassung dieses Werkes geschrieben wurde, bemerkt er in einer Anmerkung, es sei „unerwartet aufmunternd" für ihn, dafs „Herr Prof. Kant in seiner eben erschienenen *Kritik der Urtheilskraft* die Empfindungen des *Erhabenen* dem Grunde nach auf „dieselbe Weise entwickele, wie er (Heydenreich) es seit Jahren gethan".

„nommen, und die Art ihrer Darstellung und der Einkleidung dem „Charakter und den Bedürfnissen der Nation angemessen gewesen" seien. — „Lieh der Grieche seinen Dichtern das Ohr oder sein Auge „den Werken seiner Maler und Bildhauer, so stellten sich ihm Ge- „genstände dar, die in seiner eignen Seele einheimisch wa- „ren, in trauter Verbindung mit seiner Phantasie und gleichsam „in Blutsverwandtschaft mit seinem Herzen standen". Im Gegensatz dazu zeigt er dann, dafs „den Neueren die Künste sowohl „in der Wahl der Motive wie in der Art der Behandlung etwas „Aeufserliches und darum Fremdes" seien, und richtet bei die- ser Gelegenheit gegen Lessing und Winckelmann die Bemerkung, es sei „oft gesagt und im Grunde leicht zu sagen (?), dafs Schön- „heit das höchste Gesetz in den Werken der bildenden Kunst der „Alten gewesen, dafs sie ihr Wahrheit und Ausdruck bis auf einen „gewissen Grad aufopferten" u. s. f.; aber es sei „zu fragen, worin „sich dieser Charakter ihrer Werke begründe". Er findet den Grund davon eben in jener innigen Beziehung der Kunst auf die Nationalität; es ist dies fast derselbe Gedanke, den Hegel ausspricht, indem er diese Schönheitsbildung des antiken Geistes überhaupt „als ein *Naturdasein der Idee* bezeichnet, welches geschichtlich „nur einmal, nämlich in der hellenischen Welt, verwirklicht sei". —

Wenn so Heydenreich einerseits, hinsichtlich seiner Grund- anschauung, als der würdige Vorgänger Kant's zu betrachten ist, so auch andrerseits, wie man sieht, in der Beziehung, dafs er noch durchaus nicht als abstrakter Denker der Kunst gegenübersteht, sondern die substanzielle Kunstanschauung Winckelmann's und Les- sing's mit dem Kriticismus zu vermitteln sucht. Hätte er, bei die- sem Erfülltsein mit dem konkreten Stoff, den Geist Kant's besessen, oder hätte Kant sich der Kunst gegenüber ebenso konkret verhalten wie Heydenreich, so würde die Aesthetik schon damals eine viel tiefere und umfassendere Entwicklung erfahren haben.

Heydenreich erkannte indefs sehr wohl die Nothwendigkeit, die ästhetischen Principien von Grund aus zu erörtern. In der Einlei- tung zur *zweiten Betrachtung* bemerkt er: „Bei der Untersuchung „über das Wesen der Kunst und die Grundsätze des Geschmacks" müsse man bis zu „ihren ersten Quellen" zurückgehen und sich dabei „in die etwas dunkele Tiefe der Spekulation versenken". Allein sein Spekuliren reicht eben nicht dazu aus; es ist mehr ein populäres Darüber-hin-Reflektiren als eine philosophische Erörterung. Weiterhin spricht er von dem „Einflufs der schönen Künste auf den „Menschen", namentlich in moralischer Beziehung, und zwar ganz

im Sinne der Baumgarten'schen Populärästhetik. Dabei hat er aber — und hier zeigt sich der Einfluſs Kant's — eine ganz richtige Vorstellung von Dem, was solcher Untersuchung vorausgehen muſs. Er sagt (S. 60): „Tiefe Untersuchungen über die Natur der Em„pfindsamkeit, ihr Verhältniſs gegen die übrigen Kräfte der Seele“ u. s. f. müſsten zuvor angestellt werden. Man habe „viele Schriften „über den günstigen Einfluſs des Geschmacks auf die Sittlichkeit; „aber er wundere sich, daſs man nicht noch mehre über das Gegen„theil hat . . . Man nehme den Geschmack als ein Vermögen an, die „Schönheit zu beurtheilen, allein man bestimme vorher nicht, was „eigentlich in der Natur oder Kunst wahrhaft schön sei . .“ u. s. f. In der *dritten Betrachtung* geht er nun in eine historische Kritik der Kunstphilosophie ein, deren Idee er zuerst in Leibnitz findet. Er zeigt sehr richtig, daſs Baumgarten's Aesthetik eigentlich nur auf die Poesie paſst und daſs (S. 78) „Tonkunst, Tanz„kunst und die bildenden Künste dabei leer ausgehen müssen“.

In der *vierten Betrachtung* kommt er dann auf Kant, dessen Bemerkung[1]) über die Unmöglichkeit einer Aesthetik im Sinne einer auf Vernunftprincipien begründeten Wissenschaft des Schönen er citirt und dazu bemerkt, es sei dies „ein Ausspruch, der besonders „aus dem Munde eines Weltweisen, wie Kant, von auſserordentlicher „Wichtigkeit ist“. Auf diese Frage geht er nun näher ein, und hier ist es denn in der That erstaunlich zu bemerken, wie Heydenreich — lediglich aus dem allgemeinen Princip Kant's heraus und ohne dessen *Kritik der Urtheilskraft* zu kennen — allein durch die Aufstellung gewisser Probleme völlig auf den Gedankengang Kant's kommt. Aber auch seine Definitionen stimmen in auffälliger Weise mit denen Kant's überein. Dies sagt er auch selbst (S. 110). In der *fünften Betrachtung* erörtert er das Wesen der schönen Künste, indem er daraus die Arten derselben, nämlich *Tonkunst, Tanzkunst, Bildende Künste, Gartenkunst, Dichtkunst* und *Schauspielkunst* entwickelt. Was man auch gegen diese Schematik sagen mag, so ist doch seine Grundanschauung über die Populärästhetik, selbst über die von Moritz, weit hinaus; denn, um nur das Eine zu bemerken: schon in der negativen Bestimmung des Begriffs der *schönen Kunst*, d. h. in der Aufzählung der Eigenschaften und Zwecke, die ihr nicht zukommen, zeigt er einen bedeutenden Fortschritt. Er sagt nämlich (S. 183): „Weder Erregung des Vergnügens, noch

[1]) In der *Kritik der reinen Vernunft* (S. 21); die *Kritik der Urtheilskraft* war damals noch nicht erschienen.

„Verschönerung der Wirklichkeit . . . noch angenehme Vertreibung „der Langenweile, noch Nachahmung der schönen Natur, noch voll-„kommen sinnliche Erkenntnifs, noch Vollendung in sich selbst" dürfe als „allgemeiner Grundbegriff für die schönen Künste ange-„nommen werden", sondern dieser sei: „Darstellung eines be-„stimmten Zustandes der Empfindsamkeit". Wie aus seiner Erörterung hervorgeht, will er sagen, dafs die Kunst als Darstellung des Schönen nur Das darzustellen habe, was eine bestimmte Beziehung zur ästhetischen Empfindung habe (dies versteht er nämlich unter „Empfindsamkeit")[1]).

In den folgenden Betrachtungen geht er nun ziemlich genau in die Elemente der einzelnen Kunstgattungen ein, indem er selbst z. B. in der Tanzkunst eine „lyrische" und „dramatische" Art unterscheidet. Interessant hiebei ist, dafs er die Künste in ihrer specifischen Unterscheidung viel naturgemäfser und richtiger bestimmt als Kant. Die *bildende Kunst* z. B. unterscheidet er einfach in körperhafte und flächenhafte Darstellung und nennt sie plastische und zeichnende Kunst. Die letztere zerfalle in „eigentliche „Zeichnenkunst, die sich nur willkürlich gewählter Farben zur „Darstellung der Objekte bedient, nur Umrifs und Figur des Aus-„gedehnten nach Licht und Schatten darstellt", und die Malerei, „welche die Gegenstände mit den Farben, die sie in der Natur „haben, darstellt". Das ist denn doch viel verständnifsvoller als Kant's wunderliche Eintheilung, wonach die Baukunst zur Plastik, und die Gartenkunst wieder zur Malerei gerechnet wurde, während er dann noch, indem er die Malerei auf die Zeichnenkunst beschränkte, eine besondere *Farbenkunst* unterschied, die mit der Malerei nichts zu thun haben sollte. Auch dafs Heydenreich für die Werke der plastischen und zeichnenden Künste in der Verschiedenheit der Darstellungsgegenstände einen weiteren Eintheilungsgrund aufstellt, ist ein entschiedener Fortschritt gegen Kant. — Ebenso genau geht er bei der Eintheilung des *poetischen* Gebiets zu Werke, wo er allerdings auf historisch festerem Boden stand. Das Werk-

---

[1]) Er bemerkt in einer Anmerkung zu S. 222, „es mache den deutschen Köpfen „wenig Ehre, wenn sie das Wort *Empfindsamkeit* spottweise brauchen". Es sei nur „Ignoranz der Grund der Herabwürdigung eines so edlen, unersetzbaren Ausdrucks". — „Wahre Empfindsamkeit sei die schönste Mitgabe der Natur" . . „Und haben wir nicht, „um die falsche auszudrücken, das passende Wort *Empfindelei*? Er erinnert an *sensibilité*, die dem Franzosen „heilig" sei, weshalb er immer, wenn er spottet, das Wort *fausse* hinzusetze. Diesem Begriff der *Empfindsamkeit* widmet er später eine ganze „Betrachtung" (S. 367—379), weil er ihn als die eigentliche Grundlage des „Genies" auffafst.

chen endet dann mit einer Untersuchung über den Begriff der *Empfindsamkeit*, die er, wenn sie „selbstschaffend" ist, als die eigentliche Natur des künstlerischen Genies betrachtet; worauf er am Schlusse noch ein sehr detaillirtes Programm über die Fragen aufstellt, welche er im zweiten Theil behandeln wolle. Dafs er — vielleicht durch Kant's *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* abgeschreckt — nicht dazu gekommmen ist, dies Programm auszuführen, ist in der That zu bedauern, denn es enthält fast alle wesentlichen Momente einer Philosophie der Kunst in Form zu lösender Aufgaben.

Wenn man nun sagen kann, dafs Heydenreich, obschon seinem Grundprincip nach durchaus in Kant wurzelnd, einerseits — jedoch eigentlich nur durch die Form seines Reflektirens — noch in der vorkantischen Populärästhetik steckt, zu der er sich indefs stofflich durchaus im Gegensatz weifs, so geht er doch andrerseits, was Fülle, Klarheit und Umfang seines substanziellen Kunstanschauens betrifft, in mehrfacher Beziehung über Kant hinaus. Er ist, was praktische Theorie der Künste betrifft, als der erste systematische Theoretiker zu betrachten, der von den späteren Kantianern mehrfach benutzt worden ist. Zum Dank dafür ist er ziemlich unbekannt geblieben; ein Grund mehr, um ihm in einer kritischen Geschichte der Aesthetik die entsprechende Würdigung angedeihen zu lassen.

Cap. VII.

III. Die nachkantische Populärästhetik.

§. 47. Allgemeine Charakteristik der ästhetischen Standpunkte Schiller's, Jean Paul's und W. v. Humboldt's.

291. Es könnte die Frage aufgeworfen werden, ob die nachkantische Populärästhetik — wozu wir Aesthetiker wie Jean Paul, Wilhelm von Humboldt, besonders aber Schiller, denen sich dann noch andere, wie v. Rumohr u. s. f. anschliefsen, zählen —, statt sie noch zu dieser Periode zu rechnen, nicht vielmehr als Vorstufe der neuesten Periode, d. h. der spekulativen Aesthetik, zu betrachten sei. Dies zwar kann nicht bezweifelt werden, dafs, wie sie auch in einzelnen Fragen von Kant abweichen, ja über ihn hinausgehen mag, sie doch im Princip ihrer Grundanschauung durchaus auf ihn sich gründet. Gleichwohl weht aus der Art und Weise der

Darstellung der genannten Schriftsteller ein so entschieden moderner Hauch, der gegen das Gepräge altfränkischer Pedanterie Kant's eigenthümlich absticht und dazu verleitet, in ihnen eine ganz anders geartete Klasse von Geistern, kurz specifisch moderne Denker zu vermuthen. Sieht man aber genauer zu, so liegt der wesentliche Unterschied doch hauptsächlich in der äufseren Form — diese ist lebhafter, gewandter, beweglicher, pikanter, schwungvoller, subjektiver gefärbt, oder wie man es nun ausdrücken mag —, allein der Maafsstab, womit sie die in diese Sphäre fallenden Dinge messen, ist, wenn man von allem schmückenden Beiwerk absieht, doch durchaus der des subjektiven Kriticismus. Ja, es möchte nicht schwer sein, Spuren jenes altfränkischen Wesens selbst bei den elastischsten und subjektiv geistreichsten Köpfen im Bereich der Populärästhetik nachzuweisen, bei Jean Paul z. B. und auch bei Schiller. Was Wilhelm v. Humboldt betrifft, so weifs er sich davor nur dadurch zu schützen, dafs er sich oft in den Schleier etwas nebelhafter Unbestimmtheit hüllt, welcher seiner Darstellung dann den Anschein prophetischer Tiefe verleiht. — Viel moderner erscheinen die beiden Schlegel, namentlich Wilhelm; aber auch hier nur durch Opferung unbefangener Klarheit und Einfachheit, an deren Stelle dann eine satyrische Doppelsinnigkeit, ja oft die boshafteste Persifflage tritt[1]). Doch gehören dieselben, obgleich sie sich ursprünglich an Schiller anschliefsen, schon der folgenden Periode an, sofern ihre ästhetischen Ansichten wesentlich auf dem von Fichte begründeten Idealismus beruhen.

Dennoch ist der wirkliche Anfang der dritten Periode der Aesthetik eigentlich erst von Schelling zu datiren, da Fichte[2]) aufser durch Aufstellung eines allgemeinen philosophischen Princips kaum für die Aesthetik in Frage kommt. In Schelling aber stellt sich der philosophirende Gedanke des 19. Jahrhunderts sofort und von vorn herein auf einen ganz anderen, allgemeineren Boden. Im Uebrigen ist zu bemerken, dafs es im Grunde ziemlich indifferent ist, ob besondere Erscheinungen, welche die Uebergangsstufen von der einen zur andern Hauptstufe bilden, sei es zu jener, an die sie sich rückwärts, sei es zu dieser, an welche sie sich vorwärts an-

---

[1]) Man vergl. z. B. Wilhelm Schlegel's *Kritik über die berlinische Kunstausstellung von* 1802 im IX. Bande seiner *Sämmtlichen Werke*, herausgegeben von Böcking. Leipzig 1846. S. 158 ff. und die Einleitung zu der Abhandlung *Ueber das Studium der griechischen Poesie* von Fr. Schlegel. Wir werden von beiden später Proben mittheilen. — [2]) Fichte bezeichnet sich übrigens selbst noch als einen *Kantianer*.

schliefsen, gerechnet werden, sofern sie eben mit beiden zusammenhängen. Ob man sich daher für das Eine oder das Andere entscheide, hängt lediglich davon ab, durch welche Stufe sie vorwaltend bestimmt erscheinen, d. h. ob sie mehr die praktische Fortbildung der Principien der voraufgehenden, oder die ahnungsvolle, aber noch formlose Andeutung der Principien der folgenden darstellen. Im vorliegenden Fall findet nun aber entschieden das erste Verhältnifs statt, und deshalb haben wir die in der Ueberschrift genannten Aesthetiker noch zur dritten Stufe der zweiten Periode gezogen.

Soweit hier eine Parallelisirung angestellt werden kann, darf man sagen, dafs sich Schiller, Jean und auch W. v. Humboldt zu Kant etwa verhalten wie die Populärästhetiker des 18. Jahrhunderts zu Baumgarten, und dafs, wie Moritz und Mendelssohn über Baumgarten, so jene drei über Kant hinausgingen; beiderseits aber, ohne ihre respektiven Principien zu verlassen. Man könnte diesen Parallelismus auch auf die zweite Stufe dieser Periode ausdehnen und sagen, dafs dasselbe Verhältnifs bei Herder, Göthe und Hirt gegenüber Winckelmann und Lessing obgewaltet habe, wenn bei den letzteren von einem eigentlichen ästhetischen System, statt blos von einem einzelnen Kunstprincip, die Rede sein könnte.

Ehe wir auf die Frage nach der besonderen Stellung der Vertreter der nachkantischen Populärästhetik zu Kant wie untereinander näher eingehen, müssen wir eine kurze Bemerkung vorausschicken.

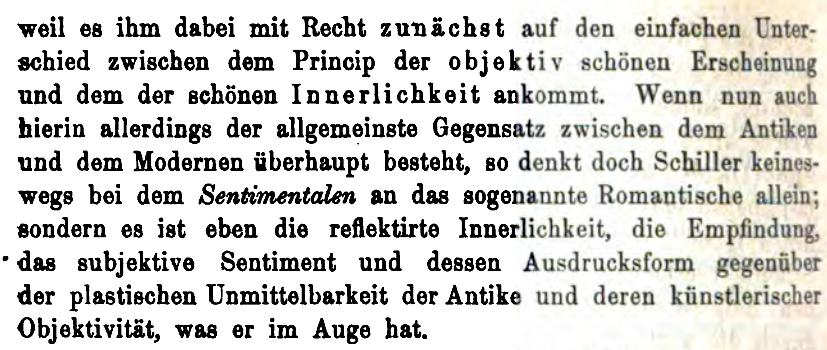
Man ist nur zu leicht geeignet, die fast gleichzeitigen Heroen unserer Nationalliteratur gleichsam als eine Kollektivgröfse zu betrachten und sie so nicht nur aufserhalb ihres genetischen Zusammenhangs, sondern auch ohne nähere innerliche Unterscheidung in's Auge zu fassen. Man redet dann wohl von den besonderen *Standpunkten* und eigenthümlichen *Richtungen* von Lessing, Göthe, Schiller u. s. f., findet auch Gegensätze auf u. s. f.; schliefslich ist man indefs glücklich, zu dem erfreulichen Resultat zu gelangen, sie seien, trotz ihrer Verschiedenheit, doch *Alle gleich grofs* gewesen[1]). Nun dünkt uns aber, als ob man mit solcher nichtssagenden Phrase, in welcher sich eigentlich nur die Nationaleitelkeit bespiegelt, dem Ruhm jener grofsen Männer weniger dient als dadurch, dafs man gerade ihre specifischen Eigenthümlichkeiten auf's Allerschärfste auffafst und ihre *Gröfse* nicht quantitativ, sondern qualitativ festzustellen sucht; namentlich aber die Quellen, aus denen ihre Eigen-

[1]) Die Symptome solcher panegyrischen Abstraction zeigen sich z. B. in der Errichtung des Göthe-Schiller-Standbildes und ähnlichen Dingen.

thümlichkeiten stammen, und die oft sehr feinen Verbindungsfäden aufsucht, durch die sie mit dem übrigen geistigen Leben der Nation zusammenhängen. In ästhetischer Hinsicht ist z. B. ein viel gröſserer Gegensatz zwischen Göthe und Schiller als zwischen diesem und Jean Paul. Denn Göthe wurzelt durchaus in der Winckelmann-schen Kunstanschauung, während Schiller sich in seinem kritischen Reflektiren ausdrücklich, Jean Paul wenigstens indirekt völlig auf Kant stützen.

292. Fragt man nun — mit vorläufiger Beiseitelassung aller Besonderheiten der einzelnen Vertreter der nachkantischen Popularästhetik — nach demjenigen Moment, welches sie verbindet und insofern also diese ganze Richtung als solche zu charakterisiren geeignet scheint, so beruht dies, abgesehen von der gemeinsamen, wenn auch nicht überall eingestandenen kantischen Weise des Denkens, wesentlich nur in der vorwaltenden Neigung der ästhetischen Reflexion, sich von der bildenden Kunst ab und der Poesie zuzuwenden[1]). Der Grund davon wird sogleich angegeben werden; doch ist zuvor zu bemerken, daſs, wenn man diese Tendenz, im Gegensatz zu der plastischen Anschauungsweise der Winckelmann'schen Richtung, zu der auch Göthe gehört, also im Gegensatz zu jener *antikisirenden* Neigung, die der nachkantischen Populärästhetik mit dem Ausdruck *romantisch* kennzeichnen zu können glaubt, dadurch nur eine, und nicht einmal die wesentlichste Seite dieser Richtung angedeutet wird. Ja, man kann geradezu behaupten, daſs dieser Ausdruck hier gar keinen ästhetischen, sondern lediglich einen — und dazu sehr beschränkt — praktischen Sinn hat. Daſs sich freilich an diese Richtung oder, wenn man will, daraus eine besondere Kunstanschauung entwickelte — sowohl in der bildenden Kunst wie in der Poesie —, die man als *romantische* im specifischen Sinne bezeichnen mag, ja daſs einzelne Vertreter der nachkantischen Populärästhetik als Dichter daran ebenfalls participirten, hat mit dieser allgemeinen Frage nichts zu thun; gegen die Manier aber, die Aesthetik dieser Popularphilosophen so zu bezeichnen, möchte entschieden Protest einzulegen sein. Schiller betitelt seine bekannte Abhandlung nicht: „Ueber *antike* und *romantische*“, sondern „Ueber naive und sentimentale Dichtung“,

[1]) Es hat sich für diese von uns aufgestellte, den Inhalt absichtlich in Frage lassende Bestimmung schon in damaliger Zeit der Ausdruck *Romantisch* eingebürgert, der nur eine Seite des ganzen Inhalts berührt. Wir wollen uns hier nicht auf eine Kritik desselben einlassen, verwerfen ihn aber für unsere Betrachtung aus Gründen, die in der Sache liegen. Solches Stempeln mit konventionellen Typen ist überhaupt eine bedenkliche Sache und giebt immer zu falschen Auffassungen Anlaſs.



weil es ihm dabei mit Recht **zunächst** auf den einfachen Unterschied zwischen dem Princip der **objektiv** schönen Erscheinung und dem der schönen **Innerlichkeit** ankommt. Wenn nun auch hierin allerdings der allgemeinste Gegensatz zwischen dem Antiken und dem Modernen überhaupt besteht, so denkt doch Schiller keineswegs bei dem *Sentimentalen* an das sogenannte Romantische allein; sondern es ist eben die reflektirte Innerlichkeit, die Empfindung, das subjektive Sentiment und dessen Ausdrucksform gegenüber der plastischen Unmittelbarkeit der Antike und deren künstlerischer Objektivität, was er im Auge hat.

Jenes Moment der Hinneigung — um nicht zu sagen: Beschränkung — des ästhetischen Reflektirens auf die Poesie ist nun für diese ganze Richtung sowie für die sich daran anschliefsende, mit Recht *romantisch* zu nennende der beiden **Schlegel**, gegenüber aller sonstigen Unterscheidung, so bestimmend, dafs in ihm geradezu eine Umkehrung der Tendenz der durch Winckelmann begründeten Richtung liegt: dort, bei Winckelmann, ist es eben die antike Kunstanschauung, d. h. das **plastische** Schönheitsgesetz, welches auf alle anderen Künste als maafsgebend angewandt werden sollte; hier, bei der nachkantischen Popular-Aesthetik, ist es das **poetische** Schönheitsgesetz, mit dem nun auch alle übrigen Künste gemessen werden. Wenn nun hierin hinsichtlich der geschichtlichen Entwicklung ein Fortschritt gegen die Einseitigkeit des Winckelmann'schen Standpunkts erkennbar ist, so ist doch anderseits nicht zu vergessen, dafs derselbe nur dadurch erzielt wurde, dafs man zunächst in eine ähnliche, wenn auch entgegengesetzte Einseitigkeit verfiel. Um das Wesen dieses Fortschritts sowohl, wie die in ihm liegende Einseitigkeit zu erklären, müssen wir jene beiden Momente schärfer zu fassen versuchen. Wenn man nämlich die mannigfachen Vergleichungspunkte derselben auf ihre einfachen Elemente zurückführt, so erkennt man, dafs darin der schlichte Gegensatz von **Gestalt** und **Seele**, d. h. von Aeufserlichkeit und Innerlichkeit, liegt, welche in **beiden** Richtungen zum einheitlichen Begriff des Kunstschönen sich verbinden sollen. Sie werden auch in beiden wirklich verbunden, aber so, dafs dasjenige Moment, was in der einen die Hauptsache ist, in der andern als Nebensache erscheint und umgekehrt: dort (bei Winckelmann und Göthe) ist es die „ausdrucksvolle (bedeutungsvolle) **Schönheit**", hier das „schön **Ausgedrückte**", was als Ziel gesetzt ist. Aus diesem Gegensatz erklärt es sich nun, warum bei Winckelmann gerade die **Skulptur**, d. h. die Kunst der äufserlichen **Schönheits**gestaltung, bei den Kantianern da-

gegen die Poesie, d. h. die über die reichsten und mannigfaltigsten Mittel des Ausdrucks gebietende Kunst es ist, die nicht nur als die höchste, sondern auch als diejenige Kunstgattung genommen wurde, welche allen übrigen Künsten die Gesetze vorzuschreiben habe. Die specifische Natur jeder Gattung wurde daher auf dieser Seite fast ebenso sehr mifsverstanden, wie damals, als man in der *menschlichen Gestalt* nicht nur die höchste, sondern auch die einzig wahre Schönheit erkennen wollte. — Gleichwohl darf nicht verkannt werden, dafs in einer Beziehung die nachkantische Popularphilosophie gegen die vorkantische Aesthetik im Vortheil ist und einen bedeutenden Fortschritt bezeichnet, nämlich darin, dafs die Poesie in der That in der organischen Gliederung der Künste als die höchste nicht nur, sondern auch als die umfangreichste, die Principien aller andern als Momente in sich enthaltende Kunstgattung dasteht und insofern — wenn man sich einmal, statt auf die Basis des allgemeinen Begriffs *Kunst*, auf die einer besondern Kunst stellen wollte — in berechtigterer Weise den Maafsstab für die Beurtheilung der Künste abzugeben im Stande war.

293. Dies einmal festgestellt — die Richtigkeit davon wird sich bei der Betrachtung der einzelnen Aesthetiker dieser Klasse zu ergeben haben —, kann es nun nicht mehr auffallen, wenn — in scheinbarem Widerspruch damit — bei Einzelnen eine zuweilen forcirt erscheinende Sympathie für die Antike (im plastischen Sinn) auftaucht, gleichsam als hätte man eine Scheu davor gehabt, sich der eigentlich davon ablenkenden Neigung zum Modernen ausschliefslich hinzugeben, wie denn z. B. Schiller aus einem solchen reagirenden Drange die *Braut von Messina* schrieb und auch manche seiner schönsten Gedichte, wie *die Götter Griechenlands* und ähnliche, schuf, die trotz Allem, was man sagen mag, wenn man sie mit der *Iphigenie* von Göthe vergleicht, schon durch die sentimentale Klage über den Untergang der antiken Welt, wesentlich das Gepräge eines auf modernem Boden gewachsenen, d. h. reflexionsmäfsigen Subjektivismus tragen. Wir haben — vielleicht ist dies nicht unnöthig zu bemerken — hier natürlich nur die ästhetische Seite der Frage im Auge und nehmen uns keineswegs heraus, damit irgend eine Werthbestimmung der erwähnten Dichtungen andeuten zu wollen; es ist vielmehr nur der Versuch, dieselben gleichsam psychologisch als Folgen einer natürlichen Reaction der wesentlich modernen Richtung gegen sich selbst zu erklären. In ähnlicher Weise finden wir bei Wilhelm v. Humboldt solche antikisirenden Velleitäten, die theilweise soweit gehen, dafs er sich bis zum



Evangelium der hermaphroditischen Idealschönheit Winckelmann's verirrt[1]). Der einzige Jean Paul ist vielleicht ganz frei davon oder konsequent genug, es auch zu scheinen. Alle diese Thatsachen, vielleicht aber am meisten die, dafs das Wort *modern* seine gehässige Bedeutung grade diesen ersten Rittern der modernen Kunstanschauung verdankt[2]), beweisen, im Verein mit den mehrentheils schiefen Vorstellungen über die modernen Aufgaben der bildenden Kunst, dafs die nachkantische Populärästhetik einen freien und wahrhaft allgemeinen Boden für die Kunstanschauung zu gewinnen noch nicht im Stande war, sondern dafs sie, an der Hand des Kant'schen kritischen Subjektivismus, zwar zu einem Gegensatz gegen den formalen Objektivismus der Winckelmann-Lessing'schen Stufe fortzugehen, in diesem Gegensatz jedoch im Grunde nur eine Seite der modernen Kunstanschauung zur Geltung zu bringen vermochte.

§ 43. I. Schiller. (1759—1805.)

Allgemeiner Standpunkt.

294. Der reinste und philosophisch-gebildetste Vertreter der nachkantischen Populärästhetik ist ohne Frage Schiller. Bei seiner Betrachtung haben wir um so mehr Anlafs, daran zu erinnern, dafs wir es hier weder mit dem Dichter noch mit dem Menschen, sondern lediglich mit dem Aesthetiker zu thun haben, als er selbst sich nur allzugeneigt zeigt, in seinen ästhetischen Reflexionen trotz aller, zuweilen sogar trocknen philosophischen Erörterung sowohl den empfindenden Menschen, wie den vorstellenden Dichter — statt des reinen Denkers — mitsprechen zu lassen, und weil ohnehin seine Biographen und Charakterschilderer immer nur den ganzen Schiller und nicht nur diesen, sondern auch die ganze weitverzweigte Umgebung, in welcher er lebte und wirkte, kurz sein Gesammtbild darzustellen pflegen. Nun scheint es allerdings plausibel, dafs man eben den *ganzen Schiller* in's Auge zu fassen habe, um eine bestimmte Seite desselben richtig zu verstehen. Vom Gesichtspunkt biographischer Charakterisirung mag diese Forderung gewifs berechtigt sein, weil es sich dabei ebenso sehr, ja fast noch mehr darum handelt, zu zeigen, wie er nach allen Richtungen hin

---

[1]) Siehe oben S. 410. und später No. 870 ff. — [2]) So sagt Wilh. v. Humboldt in seinem Bericht über den *Verein der Kunstfreunde im Preufsischen Staate* (1828) s. W. Bd. III. S. 841: „Jede Zeit schafft sich ihren eignen Charakter . . . nur das Moderne, was dem einfachen, naturwahren und rein künstlerischen Sinn des Alterthums widerstrebt, mufs mit Strenge zurückgewiesen werden u. s. f.“

Das wurde, was er geworden, als was er in einer bestimmten Beziehung war, d. h. was er positiv nach einer Richtung hin leistete.

Es ist gewifs interessant, die genetische Entwicklung eines grofsen Geistes und Charakters zu verfolgen. Die Wissenschaft aber fragt nicht sowohl nach den Details solcher Genesis als nach ihren Resultaten; auch für uns handelt es sich in erster Linie um die Prüfung dieser wissenschaftlichen Resultate für die Geschichte der Aesthetik, welche sich an den Namen *Schiller* knüpfen und in zweiter erst um solche Details, die als bestimmend für diese Resultate erscheinen[1]). Zweitens aber mufs diese Prüfung eine objektive sein, kein blofses eklektisches Darüber-hin-Reflektiren, wie es heut zu Tage Unsitte geworden, so dafs der Leser schliefslich wohl erfährt (oder auch nicht), was der Verfasser über Schiller denkt, aber nicht, was Schiller selber gedacht hat. Drittens aber darf sich andererseits die Darstellung der Gedanken Schiller's auch nicht auf ein kritikloses Excerpiren seiner Abhandlungen beschränken, sondern sie mufs Das, was Schiller in seinen vielen einzelnen ästhetischen Aufsätzen und theilweise auch in seinen Gedichten, seinen Briefen u. s. f. erörtert, im Zusammenhange begreifen, um in dem Geiste dieses Zusammenhanges ein treues Abbild seiner Gedanken zu geben. Diese Punkte sind es, welche uns bei der Betrachtung der Schiller'schen Aesthetik zur Richtschnur dienen werden.

Der Nachweis nun, dafs Schiller *Kantianer* gewesen, scheint — schon weil er sich selbst als solchen bekennt, wenn nicht seine ganze Denkweise es bethätigte — weniger nöthig, als die Aufzeigung des Punktes, bis zu welchem er es nur gewesen, d. h. inwiefern er über Kant hinausgegangen, oder doch von ihm abgewichen. Können wir uns daher hinsichtlich des ersten Punktes kurz fassen, so wird der zweite unsre Aufmerksamkeit um so mehr in Anspruch zu nehmen haben. Es scheint daher geboten, da Schiller kein zusammenhängendes System der Aesthetik aufgestellt, sondern nur einzelne abhandelnde Erörterungen über ästhetische Fragen geschrieben, wozu dann noch seine *Gedichte*, seine *Briefe an Göthe*, *Körner*, *Wilhelm v. Humboldt* u. s. f. kommen, bei der Darstellung seiner Gedanken im Allgemeinen denselben Gang der Entwicklung

[1]) Ja, es wäre noch die Frage, ob es dem *Gesammtbilde* eines solchen Mannes nicht vielleicht zuträglicher wäre, wenn über die einzelnen wesentlichen Seiten seiner Thätigkeit gleichsam monographische Detailuntersuchungen angestellt würden, und zwar von verschiedenen, für jede Seite besonders geeigneten Forschern. Schon die genaue Prüfung einer einzelnen von den mannigfachen Seiten seines Geistes hat ihre grofsen Schwierigkeiten, um wie viel mehr die der Totalität derselben.



zu beobachten, der durch die Kant'sche Aesthetik gegeben ist; d. h. es werden in Frage kommen:

1. in **metaphysischer** Beziehung: a) seine Ansichten über die *Erkenntnifsvermögen* und deren Verhältnifs zu einander, b) über die objektiven Kategorien des *Angenehmen, Guten, Schönen, Erhabenen*;

2. in **anthropologischer** Beziehung: a) seine Theorie von der *ästhetischen Erziehung des Menschen*, b) seine Gedanken über die ethische Schönheit in ihrem Gegensatz von *Anmuth* und *Würde*; endlich

3. in **kunstphilosophischer** Beziehung, anknüpfend an das letztere Moment: die Begriffe des *Künstlerischen*, der *Kunst* und der *Künste*.

Die einzelnen Punkte dieser Eintheilung sind nicht auch einzeln von ihm behandelt, sondern, obwohl mit Hervorhebung des einen oder andern, eigentlich meist alle zusammen, weil er für jedes Thema stets einen möglichst allgemeinen Ausgangspunkt sucht und daher öfters dieselben Begriffe von verschiedenen Gesichtspunkten erörtert. Es ist dabei nicht zu vermeiden, dafs er zuweilen sich zu widersprechen scheint; allein in den meisten Fällen sind diese Widersprüche nur scheinbar, sofern an einem und demselben Begriff nur differente Seiten hervorgehoben sind, diese aber mit dem allgemeinen Begriff bezeichnet werden. Eine systematische Darstellung seiner Aesthetik ist deshalb nicht ohne Schwierigkeiten. Im Uebrigen wird man die Bemerkung machen, dafs, wenn die ersten der oben erwähnten Punkte seine kantische Grundanschauung deutlich hervortreten lassen, die anderen seine Freiheit davon desto entschiedener offenbaren. Er selbst sagt darüber (im Anfang seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*): „Zwar will ich „Ihnen nicht verbergen, dafs es gröfstentheils Kantische Grundsätze „sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen beruhen werden; „aber meinem Unvermögen, nicht jenen Grundsätzen, schreiben Sie „es zu, wenn Sie im Laufe dieser Untersuchungen an irgend eine „besondere philosophische Schule erinnert werden sollten. Nein, die „Freiheit ihres Geistes soll mir unverletzlich sein". Und in der That, er hat sich diese Freiheit, nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt — bei aller sich offenbarenden Hochachtung vor dem Meister — völlig und der Art bewahrt, dafs er in wesentlichen Punkten weit über ihn hinausgegangen ist. Dies ist namentlich hinsichtlich der konkreten Fassung des Schönheitsbegriffs, sowohl in Bezug auf dessen anthropologische Bedeutung als auf seine

künstlerische Werthbestimmung und Gliederung der Fall. Aufserdem ist noch hinsichtlich seiner Stellung zu Kant die Bemerkung zu wiederholen, dafs in den ästhetischen Reflexionen Schiller's der anthropologische Gesichtspunkt und neben ihm der künstlerische, und zwar in dem specifischen Sinne des *poetischen*, vorwaltet. Die metaphysischen Fragen z. B. behandelt er gleichsam psychologisch; bei *Anmuth*, *Würde* u. s. f. denkt er zunächst nicht an diese Eigenschaften als Formen der Schönheit überhaupt und näher der künstlerischen Gestaltung, sondern immer in ihrer Beziehung auf den lebendigen Menschen als Ausdrucksweisen seines beseelten Inneren, bei dem *Pathos*, dem *Naiven*, dem *Tragischen* u. s. f. hat er ausschliefslich die Poesie im Auge. Ueber die bildenden Künste spricht er höchst selten, nur einmal äufsert er sich etwas ausführlicher über Landschaftsmalerei, und auch hier nur gelegentlich der landschaftlichen Dichtung (in der Besprechung von Matthisons Gedichten) und durchaus vergleichsweise. — Wir geben hier am Schlufs der allgemeinen Einleitung der besseren Uebersicht halber ein nach der Zeit ihres Erscheinens geordnetes Verzeichnifs seiner Abhandlungen:

1. *Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* zuerst abgedruckt in der *Neuen Thalia*. 1792. (*Schillers Werke*, Bd. XI. S. 509—530.)
2. *Ueber die tragische Kunst*. *N. Th.* 1792. (*Sch. W.* XI. S. 531—564.)
3. *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände*. *N. Th.* 1793. (*Sch. W.* XI. S. 565—594.)
4. *Ueber das Pathetische*. *N. Th.* 1793. (*Sch. W.* XI. S. 470—508.)
5. *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*. Zuerst abgedruckt in den *Horen* 1795. (*Sch. W.* XII. 158—195.)
6. *Ueber Anmuth und Würde*. *N. Th.* 1795. (*Sch. W.* XI. S. 382—469.)
7. *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*. In einer Reihe von Briefen (An den Herzog von Holstein-Augustenburg), zuerst abgedruckt in den *Horen* 1795. (*Sch. W.* XII. S. 1—157.)
8. *Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*. (*Sch. W.* XII. 332—345.)
9. *Ueber naive und sentimentale Dichtung*. *Horen* 1795, 1796. (*Sch. W.* XII. 196—331.)

10. *Ueber das Erhabene.* 1801. (*Sch. W.* XII. S. 346—369.)
11. *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst.* 1802. (*Sch. W.* XII. S. 370—379.)
12. *An den Herausgeber der Propyläen.* (*Sch. W.* XII. S. 380—396.)
13. *Ueber Matthisons Gedichte.* (*Sch. W.* XII. S. 443—468.)

Hiezu können dann noch von seinen Gedichten hinzugezogen werden:

14. *Die Götter Griechenlands,* 15. *Die Künstler,* 16. *Die Ideale,* 17. *Das Ideal und das Leben,* sowie einige Epigramme. Die bezüglichen Stellen derselben werden wir an den betreffenden Orten einfügen. — Wir bemerken in Betreff der Citate, dafs die Seitenzahlen sich auf die Oktavausgabe seiner Werke vom Jahre 1836 beziehen.

---

295. Zunächst ist nun hinsichtlich seines allgemeinen Standpunkts der Punkt in's Auge zu fassen, in welchem Schiller in Bezug auf die bestimmte Form seines Philosophirens sich von Kant — und zwar mit Bewufstsein über diesen Unterschied — trennt. Dieser Punkt ist insofern von Wichtigkeit, als die besondere Vorstellung, welche Schiller vom Wesen der Philosophie hat, der eigentliche Grund und Boden ist, in welchem alle seine philosophischen Ueberzeugungen und auch seine philosophischen Schwächen wurzeln. Hören wir also vorerst seine Ansicht über die verschiedenen intellektuellen Vermögen des Menschen im Allgemeinen. Am entschiedensten spricht er sich über das Verhältnifs von *Verstand, Phantasie, Dichtungskraft* u. s. f. in den ernsteren Xenien, welche unter dem Titel *Votivtafeln* (Tabulae votivae) im Göthe-Schiller'schen *Musenalmanach* von 1795 zusammengestellt erschienen, aus. Ueber den Verstand sagt er:

„Bilden kann wohl der Verstand, doch der todte kann nicht beseelen;
„Aus dem Lebendigen quillt alles Lebendige nur".

Dieser *todten* Bildungskraft steht nun die Phantasie als *gestaltungsloses* Schaffen gegenüber:

„Schaffen wohl kann sie den Stoff, doch die wilde kann nicht gestalten,
„Aus dem Harmonischen quillt alles Harmonische nur".

Hier steht ferner das *Lebendige* dem *Harmonischen* gegenüber, so dafs also nach der positiven Seite hin der Phantasie das stoffliche Schaffen, dem Verstand das harmonische Gestalten zufallen zu sollen scheint. Um diesem Mifsverständnifs vorzubeugen, stellt

er in einem dritten Epigramm, überschrieben **Dichtungskraft**, diese als ein drittes Vermögen auf, welches beide Thätigkeiten vereinige:

„Dafs dein **Leben** Gestalt, dein **Gedanke** Leben gewinne,
„Lafs' die belebende Kraft stets auch die bildende sein".

In der That sind, wenn der *Verstand* als **bildende** Kraft ohne Inhalt, die *Phantasie* als **schaffende** Kraft ohne Gestaltung gefafst wird, beide nur negativ; denn ein formloses Schaffen ist ebenso negativ wie ein inhaltsloses Gestalten. Erst in der *Dichtungskraft* sieht Schiller die konkrete Einheit des Gegensatzes als inhaltsvolles Bilden und harmonisches Schaffen erreicht. Um hierüber keinen Zweifel zu lassen, fafst er den Gegensatz und seine Vermittlung noch einmal in folgenden Gedanken zusammen:

Der Genius.

„Wiederholen zwar kann der *Verstand*, was da schon gewesen,
„Was die Natur gebaut, bauet er wählend ihr nach;
„Ueber Natur hinaus baut die *Vernunft*, doch nur in das Leere,
„Du nur, *Genius*, wahrst in der Natur die Natur".

Für *Vernunft* sollte eigentlich **Phantasie** stehen. Denn „Vernunft" fafst sonst Schiller ganz im Sinne Kant's als das praktische Vermögen der sittlichen Freiheitsbestimmung des Menschen, und schwerlich würde grade er, der überall die sittliche Freiheit mit der ästhetischen zu vermitteln sich angelegen sein läfst, das Bauen des Reiches sittlicher Freiheit, welches allerdings über die Natur hinausgeht, als ein *Bauen in's Leere* bezeichnen wollen.

296. Wir könnten diese Citate noch vielfach vermehren, doch mögen die gegebenen genügen, um Schiller's Ansicht über die verschiedenen Vermögen und deren Werthschätzung zu charakterisiren. Es bleibt jetzt noch aufzuzeigen, wie er seine Stellung zu **Kant** selber auffafst. Hierin kommt er uns mit einer Aeufserung in dem ersten Briefe *Ueber ästhetische Erziehung* entgegen, welche besonders auch deshalb von Interesse ist, weil sie zunächst den Beweis liefert, dafs Schiller das Philosophiren nicht als die selbstschöpferische Thätigkeit der denkenden Vernunft, in welcher der Gegensatz des analytischen und synthetischen Reflektirens aufgehoben ist, sondern wesentlich nur als kritische Analyse, d. h. als auflösende Thätigkeit des reflektirenden Verstandes, auffafst. Zweitens ersehen wir daraus, dafs ihm diese Form der kritischen Reflexion für die volle Erkenntnifs des Wahren nicht genügt, dafs er jedoch die Ausfüllung der Lücke noch nicht von dem spekulativen Denken, sondern theoretisch

von der Intuition des Gefühls, praktisch von Dem, was er *Genius*, d. h. dichterisch schaffende Kraft, nennt, erwartet.

„Ueber diejenigen Ideen“ — sagt er in dem erwähnten Briefe — „welche in dem praktischen Theil des Kant'schen Systems die „herrschenden sind, sind nur die Philosophen entzweit, aber die „Menschen, ich getraue es mir zu beweisen, von jeher einig ge„wesen. Man befreie sie von ihrer technischen Form und sie wer„den als die verjährten Ansprüche der gemeinen Vernunft und als „die Thatsachen des moralischen Instinkts erscheinen, den die weise „Natur dem Menschen zum Vormund setzte, bis die helle Einsicht „ihn mündig machte. Aber eben diese technische Form, welche „die Wahrheit dem Verstande versichtbart, verbirgt sie wie„der dem Gefühl; denn leider mufs der Verstand das Objekt „des inneren Sinnes erst zerstören, wenn er es sich zu„eigen machen will“. — Er vergleicht dann den Philosophen mit dem „Scheidekünstler, der nur durch Auflösung die Verbindung finde „und“ — hier spricht er als Dichter — „um die flüchtige Erschei„nung zu haschen, sie in die Fesseln der Regel schlagen, ihren „schönen Körper in Begriffe zerfleischen und in einem dürfti„gen Wortgerippe ihren lebendigen Geist aufbewahren“ müsse[1]). „Ist es ein Wunder, wenn sich das natürliche Gefühl in einem „solchen Abbild nicht wiederfindet und die Wahrheit in dem Bericht „des Analysten als ein Paradoxon erscheint“? — Aber nicht blos in formaler, sondern auch in substanzieller Beziehung genügt ihm Kant's Philosophiren nicht; und hier ist es denn vor Allem der absolute Gegensatz zwischen Vernunft und Sinnlichkeit im Menschen, für welchen er eine Vermittlung sucht und auch findet, nämlich im Schönen. Er sagt:[2]) „Dem unsterblichen Ver„fasser der Kritik gebührt der Ruhm, die gesunde Vernunft aus „der philosophirenden wieder hergestellt zu haben. Aber so wie „die Grundsätze dieses Weltweisen von ihm selbst und auch von „Andern pflegen vorgestellt zu werden, so ist die Neigung“ — (kurz zuvor hatte er nämlich den Grundsatz aufgestellt, dafs, „weder „die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft noch die über die „Vernunft herrschende Sinnlichkeit sich mit der Schönheit des Aus„drucks vertrage, sondern nur derjenige Zustand des Gemüths, wo

---

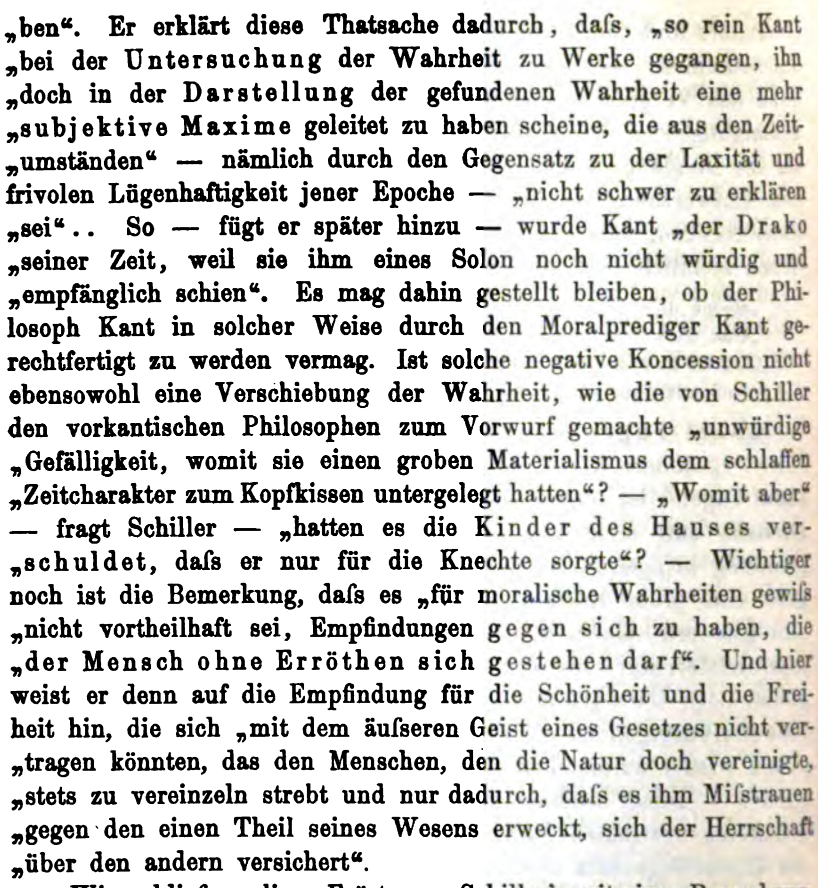
[1]) Noch schärfer fast drückt er sich in dem Epigramm *Mannigfaltigkeit* aus:
„Traurig herrscht der Begriff, aus tausendfach wechselnden Formen
„Bringt er dürftig und leer ewig nur eine hervor;
„Aber von Leben rauscht es und Lust, wo bildend die Schönheit
„Herrschet; das ewige Eins wandelt sie tausendfach neu.“

[2]) *Anmuth und Würde. Sch. W.* Bd. XI. S. 429.

„Vernunft und Sinnlichkeit — Pflicht und Neigung — zusam-„menstimmen") — „eine sehr zweideutige Gefährtin des Sittengefühls „und das Vergnügen eine bedenkliche Zugabe zu moralischen Be-„stimmungen". So sehr ist ihm der abstrakte Rigorismus Kant's, der die *Neigung*, selbst wo sie mit der Pflicht übereinstimmt, als eine Entwerthung des moralischen Gehalts der letzteren verwirft, widerstrebend, daſs er sich (in den *Xenien)* dazu herbeiläſst, denselben ziemlich beiſsend zu persiffliren:

„Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider aus Neigung,
„Und da wurmt es mich oft, daſs ich nicht tugendhaft bin." —
„„Da ist kein anderer Rath, du muſst suchen sie zu verachten
„„Und mit Abscheu alsdann thun, was die Pflicht dir gebeut"".

„Nicht Tugenden" — fährt er in der obigen Stelle weiter fort — „sondern die Tugend ist seine" (des Menschen) „Vorschrift, „und Tugend ist nichts Anderes als eine Neigung zur Pflicht . . Der „Mensch darf nicht nur, sondern soll Lust und Pflicht in Ver-„bindung bringen . . Nicht um sie wie eine Last wegzuwerfen, oder „wie eine grobe Hülle von sich abzustreifen, nein, um sie auf's „Innigste mit seinem höheren Selbst zu vereinbaren, ist seiner rei-„nen Geisternatur eine sinnliche beigesellt . . . So lange der sittliche „Geist noch Gewalt anwendet, so muſs der Naturtrieb ihm noch „Macht entgegen zu setzen haben. Der blos niedergeworfene Feind „kann wieder auferstehen, der versöhnte ist wahrhaft überwun-„den". — Diese schönen Worte, welche den mit dem Gegensatz behafteten abstrakten Begriff der *Moral* in den wahrhaft konkreten der diesen Gegensatz überwindenden Sittlichkeit erheben, bilden die eigentliche Grundlage der Schiller'schen Aesthetik, denn die Lösung dieses Problems, Vernunft und Sinnlichkeit in einer höheren konkreten Einheit, die er als „schöne Seele" bezeichnet, zu versöhnen, enthält für ihn eben die Definition der *Schönheit* im anthropologischen Sinne. Er bezeichnet von diesem Standpunkt aus die Kant'sche Moralphilosophie als den „Weg zu „einer finsteren und mönchischen Asketik", obwohl er Kant selbst dabei auf alle mögliche Weise zu rechtfertigen sucht. Er bemerkt, daſs „in der Kant'schen Moralphilosophie die Idee der Pflicht mit „einer Härte vorgetragen sei, die alle Grazien davon zurückschreckt", und obschon „sich der groſse Weltweise gegen die Miſsdeutung zu „verwahren suchte, die seinem heitern und freien Geist unter allen „gerade die empörendste sein muſs, so habe er doch selbst durch „die strenge und grelle Entgegensetzung beider, auf den Willen des „Menschen wirkenden Principien einen starken Anlaſs dazu gege-



„ben“. Er erklärt diese Thatsache dadurch, dafs, „so rein Kant „bei der Untersuchung der Wahrheit zu Werke gegangen, ihn „doch in der Darstellung der gefundenen Wahrheit eine mehr „subjektive Maxime geleitet zu haben scheine, die aus den Zeit„umständen“ — nämlich durch den Gegensatz zu der Laxität und frivolen Lügenhaftigkeit jener Epoche — „nicht schwer zu erklären „sei“.. So — fügt er später hinzu — wurde Kant „der Drako „seiner Zeit, weil sie ihm eines Solon noch nicht würdig und „empfänglich schien“. Es mag dahin gestellt bleiben, ob der Philosoph Kant in solcher Weise durch den Moralprediger Kant gerechtfertigt zu werden vermag. Ist solche negative Koncession nicht ebensowohl eine Verschiebung der Wahrheit, wie die von Schiller den vorkantischen Philosophen zum Vorwurf gemachte „unwürdige „Gefälligkeit, womit sie einen groben Materialismus dem schlaffen „Zeitcharakter zum Kopfkissen untergelegt hatten“? — „Womit aber“ — fragt Schiller — „hatten es die Kinder des Hauses ver„schuldet, dafs er nur für die Knechte sorgte“? — Wichtiger noch ist die Bemerkung, dafs es „für moralische Wahrheiten gewifs „nicht vortheilhaft sei, Empfindungen gegen sich zu haben, die „der Mensch ohne Erröthen sich gestehen darf“. Und hier weist er denn auf die Empfindung für die Schönheit und die Freiheit hin, die sich „mit dem äufseren Geist eines Gesetzes nicht ver„tragen könnten, das den Menschen, den die Natur doch vereinigte, „stets zu vereinzeln strebt und nur dadurch, dafs es ihm Mifstrauen „gegen den einen Theil seines Wesens erweckt, sich der Herrschaft „über den andern versichert“.

Wir schliefsen diese Erörterung Schiller's mit einer Bemerkung, die uns wieder auf den Anfang dieser Frage zurückführt, indem sie nicht nur mit aller Klarheit seine Stellung zu Kant und zur Philosophie überhaupt kennzeichnet, sondern auch unsere Bezeichnung derselben als einer *populärästhetischen* rechtfertigt: „Die menschliche „Natur“ — sagt er — „ist ein verbundeneres Ganze in der „Wirklichkeit, als es dem Philosophen, der nur durch Tren„nen etwas vermag, erlaubt ist, sie erscheinen zu lassen“. Dadurch spricht er nicht nur der Philosophie die Fähigkeit des organischen Denkens ab, sondern erklärt auch sich selber als nicht philosophirend; d. h. er unterscheidet das allgemein-menschliche (populäre) Denken als ein substanziell höheres gegen die Reflexion, ohne indefs — dies war der neueren Philosophie vorbehalten — diesen Fortschritt als ein philosophisches Princip selbst zu begrei-

fen[1]). Den Konsequenzen dieses Fortschritts gegen Kant werden wir mehrfach in der Bestimmung der ästhetischen Begriffe begegnen, z. B. in Betreff der Momente der *Rührung*, des *Reizung*, selbst des *Erhabenen* u. s. f. Das Wesentliche desselben und zugleich der eigentliche Ausgangspunkt für die gesammte Aesthetik Schiller's ist mithin die Tendenz, den Gegensatz von Verstand und Sinnlichkeit im Menschen nicht nur der Möglichkeit nach als versöhnbar zu behaupten, sondern vielmehr diese Versöhnung als eine Art Natur-Nothwendigkeit zu betrachten, als ein absolutes Ziel, durch dessen Erreichung erst der wahre Mensch zur Existenz gelangt. Diese Versöhnung vollzieht sich für ihn nun im Begriff des Schönen. Das *Schöne* ist daher für Schiller das Höhere sowohl gegen die Wirklichkeit wie gegen das Gute, als auch gegen das Wahre d. h. die Wissenschaft; denn es ist ihre konkrete Vermittlung. Im *Schönen* kommt für Schiller sowohl das *Gute* wie das *Wahre* erst zu seiner naturgemäfsen Existenz; die Kunst mithin, als die Verwirklichung des Schönen, erscheint bei ihm so überhaupt als die Spitze alles menschlichen Seins und Wirkens.

Für das hier Gesagte mögen folgende Stellen als Beläge dienen. Zuerst, was die Stellung des *Schönen* zum *Guten* betrifft, so drückt er sich in dem Epigramm *Zweierlei Wirkungsarten* darüber folgendermaafsen aus:

„Wirke Gutes, du nährst der Menschheit göttliche Pflanze,
Bilde Schönes, du streust Keime der göttlichen aus“ —

wodurch also der Ursprung des Göttlichen in das *Schöne*, seine



[1]) Wie nahe übrigens Schiller dem Begriff des spekulativen Denkens kam, geht aus einer in mehrfachem Betracht bemerkenswerthen Stelle hervor, die er als Anmerkung zum 18. *Briefe über ästh. Erz.* hinzufügt: „Die Natur (der Sinn) vereinigt „überall, der Verstand scheidet überall, aber die Vernunft vereinigt wieder; da„her ist der Mensch, ehe er anfängt zu philosophiren, der Wahrheit näher als der „Philosoph, der seine Untersuchung noch nicht geendet hat. Man kann daher ohne „alle weitere Prüfung ein Philosophem für irrig erklären, sobald dasselbe, dem Resul„tat nach, die gemeine Empfindung gegen sich hat; mit demselben Rechte aber kann „man es für verdächtig halten, wenn es der Form und Methode noch die gemeine „Empfindung auf seiner Seite hat. Mit dem Letzteren mag sich jeder Schriftsteller „trösten, der eine philosophische Deduction nicht, wie manche Leser zu erwarten schei„nen, wie eine Unterhaltung am Kaminfeuer vortragen kann. Mit dem Ersteren mag „man Jenen zum Stillschweigen bringen, der auf Kosten des“ (gesunden?) „Menschen„verstandes neue Systeme gründen will.“ — Es liegt darin das richtige Gefühl, dafs der reflektirende Philosoph überhaupt nicht die Untersuchung *beenden* könne, sondern dafs die Vernunft allein dies Ende zu erreichen vermag. Aber indem Schiller diese populär (als gesunden Menschenverstand statt als spekulatives Denken) fafst, bleibt er an der Grenze desselben stehen. So erkennt er wohl die Negativität des Verständigen, nicht aber die Affirmativität des vernünftigen Denkens. Man kann sagen, dafs bei Schiller es die Substanzialität seines poetisch-tiefen Geistes war, die ihn sowohl über die Reflexion hinaustrieb, als ihn auch vom Eindringen in das spekulative Denken zurückhielt.

Pflege nur in das *Gute* gesetzt wird. — Die Bedeutung, welche dem *Schönen* gegenüber dem *Wahren*, der Erkenntnifs, beizumessen sei, bestimmt er unter Anderem in dem wesentlich philosophischen Gedichte *Die Künstler.* Wir bemerken hiebei, dafs dies Gedicht, wenn auch hauptsächlich unter den *Künstlern* die Dichter verstanden sind, eine Art poetischer Darstellung der genetischen Entwicklung des Kunstbedürfnisses enthält und unter blumenreicher Form ganz spekulative, ja sogar spitzfindige Gedanken aufstellt. Für den Rang, den er der *Kunst* einräumt, spricht zunächst folgende Stelle:

> Im Fleifs kann dich die Biene meistern,
> In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
> Dein Wissen theilest du mit vorgezogenen Geistern (?):
> Die Kunst, o Mensch, hast du allein.

und:

> Nur durch das Morgenthor des Schönen
> Drangst du in der Erkenntnifs Land.
> . . . .

ferner:

> Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
> Die alternde Vernunft erfand,
> Lag im Symbol des Schönen und des Grofsen
> Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.

Aber nicht blos vorbereitend für die Wissenschaft, sondern auch als Vollendung derselben erscheint die Kunst:

> Wenn auf des Denkens freigegebenen Bahnen
> Der Forscher jetzt mit kühnem Blicke schweift
> Und, trunken von siegrufenden Päanen,
> Mit rascher Hand schon nach der Krone greift,
> Wenn er mit niederem Söldnerslohne
> Den edlen Führer zu entlassen glaubt
> Und neben dem geträumten Throne
> Der Kunst den ersten Sklavenplatz erlaubt:
> Verzeiht ihm — der Vollendung Krone
> Schwebt glänzend über Eurem Haupt.
> Mit Euch, des Frühlings erster Pflanze,
> Begann die seelenbildende Natur;
> Mit Euch, dem freud'gen Erndtekranze,
> Schliefst die vollendende Natur: — —

Das letzte Ziel der Wissenschaft sieht er erst dann erreicht, wenn der Denker wieder zum Künstler werde, d. h.:

> Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet,
> Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Man mag sagen, dafs die poetische Licenz hier einige Uebertreibung entschuldige; aber über den Grundgedanken kann doch

kein Zweifel sein. Dem widerspricht nur scheinbar, wenn er in dem Epigramm *Moralische Kraft* den Rath giebt:

Kannst du nicht schön empfinden, dir bleibt *doch*, vernünftig zu wollen,
Und als ein Geist zu thun, was du als Mensch nicht vermagst;

denn hier ist zwar dem Menschen der *Geist* gegenübergesetzt, aber gleichsam nur als der *bloſse* Geist. Dies ist schon in dem *Doch* des ersten Verses angedeutet, nämlich daſs der Mensch mehr sei als bloſser Geist, d. h. dieser und auſserdem Natur. Beider Einheit aber sei das Höhere. So ist auch das *Schön-Empfinden* mehr als das *vernünftige Wollen*.

In gleichem Verhältniſs steht auch die Kunst zur Wissenschaft. Da diese Das, was in jener, im Reich der Schönheit, ornisches Leben hat, trennen, d. h. zerstören müsse, um aus den *todten Theilen* das Gesetz zu suchen, so könne sie ihr wahres Ziel nur darin finden, daſs sie wieder zur Kunst zurückkehre, *Kunstwerk* werde.[1]) — Gegen die dritte Seite endlich, die Wirklichkeit (Sinnlichkeit) ist die Stellung der Kunst nun noch eine günstigere. Er sagt darüber in den *Künstlern*:

Als der Erschaffende von seinem Angesichte
Den Menschen in die Sterblichkeit verwies
Und eine späte Wiederkehr zum Lichte
Auf schwerem Sinnenpfad ihn finden hieſs,

da schloſs die Kunst sich mit dem Verbannten in die Sterblichkeit (Sinnlichkeit) ein:

Hier schwebt sie, mit gesenktem Fluge,
Um ihren Liebling, nah am Sinnenland,
Und malt mit lieblichem Betruge
Elysium auf seine Kerkerwand.

So hat also bei Schiller die Kunst die Aufgabe, alle Kräfte des Menschen, *Sinnlichkeit*, *Vernunft* und *Verstand*, zur höchsten Versöhnung und Vollendung zu bringen. — In dieser, später von Schelling adoptirten Auffassung der Kunst liegt denn allerdings eine weite Kluft gegen die Kant'sche Ansicht.

Nach dieser vorläufigen Orientirung über den fundamentalen Standpunkt der Schiller'schen Aesthetik können wir nun zu dem substanziellen Inhalt derselben übergehen.

---

[1]) Diesem Gedanken begegnet man an den verschiedensten Stellen seiner Schriften; später finden wir ihn — beiläufig bemerkt — bei Schelling in dem Satze wieder, daſs „die Philosophie zur Kunst werden" müsse, was dann ganz miſsverständlich dahin gewendet wird, daſs „die höchste Spitze aller Philosophie" die *Kunstphilosophie* sei.

297. Wenn man die verschiedenen Abhandlungen Schiller's ihrem wesentlichen Inhalt nach sich vergegenwärtigt und sich die Frage vorlegt, wie er diesen Inhalt wohl, falls er sich solche Aufgabe gestellt, in einheitlicher Gliederung zu einem grofsen Ganzen gestaltet haben könnte, so fällt es zwar zunächst auf, dafs für solchen Versuch der bearbeitete Stoff manche nicht unbedeutende Lücken lassen würde, und zwar nicht blos in Hinsicht der metaphysischen, sondern auch der im engeren Sinne kunstphilosophischen Begriffsbestimmungen. Zwar erklärt er selbst in zwei Briefen an Körner[1]) den Inhalt seiner *Briefe über die ästhetische Erziehung* als „eine Art Vorbereitung in die eigentliche Theorie des Schönen, die „nur empirische Gültigkeit habe"; allein wenn auch daraus hervorgeht, dafs er die streng philosophische Entwicklung der Aesthetik der Zukunft vorbehält — er hatte die Absicht, seine in den Vorlesungen über Aesthetik, die er im Winter 1792 gehalten hatte, dargelegten Ansichten in einem philosophischen Gespräch *Kallias* zu entwickeln —, ja, wenn er in einzelnen Stellen der Briefe an Körner selbst die Behauptung ausspricht, dafs er „den objektiven Be„griff des Schönen, der sich *eo ipso* auch zu einem objektiven Grund„satz des Geschmacks qualificire, an dessen Möglichkeit Kant ver„zweifelt habe, gefunden zu haben glaube", so läfst sich doch aus allem Diesen nichts Bestimmtes, am wenigsten Vollständiges über seine etwaige esoterische Philosophie des Schönen folgern. Es ist daher ausdrücklich darauf hinzuweisen, dafs wir zuletzt doch hinsichtlich der von ihm gegebenen klar fafsbaren, positiven Begriffsbestimmungen auf seine Abhandlungen und auf einzelne Gedichte angewiesen sind.

Fafst man nun, wie bemerkt, den Gesammtinhalt derselben zusammen, um daraus ein aus einem Princip zu entwickelndes, streng gegliedertes Ganzes zu gewinnen, so erkennt man, von den erwähnten Lücken abgesehen, dafs es hauptsächlich die drei oben angegebenen Gesichtspunkte sind, unter welche ihr Inhalt fällt: der rein metaphysische, der anthropologische und der poetische, d. h. das Schöne ist ihm entweder ein (logischer) Verstandesbegriff oder ein (ethischer) Vernunftbegriff oder ein (praktischer) Kunstbegriff. Es geht daraus hervor, dafs das naturgemäfseste Verfahren für den Gang unsrer Betrachtung eben in dieser dreitheiligen Anordnung des Stoffs bestehen werde; auch wird sich dadurch die Uebereinstimmung mit oder die Abweichung von den betreffenden

---

[1]) S. *Briefwechsel mit Körner*, vom 12. Sept. 1794 und vom 5. Febr. 1795.

Begriffsbestimmungen in der *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* Kant's am deutlichsten erkennen lassen.

§ 49. 1. Die metaphysische Aesthetik Schiller's.

Begriff des Aesthetischen. — Unterschied des Schönen vom Angenehmen, Guten, Erhabenen. — Begriff des Erhabenen. — Unterschied des Aesthetischen vom Physischen, Logischen, Moralischen. — Aesthetische Erziehung.

298. Die erste Frage ist natürlich die, welche Definition Schiller vom *Aesthetischen* gegeben habe. Um dieselbe zu beantworten, haben wir uns zunächst nach seiner Ansicht über die Abtrennung des *Schönen* von den analogen Begriffen der verwandten Sphären umzusehen. Die *Zerstreuten Betrachtungen* u. s. f.[1]) beginnen mit folgender Erklärung: „Alle Eigenschaften der Dinge, wodurch sie „äthetisch werden können, lassen sich unter viererlei Klassen „bringen, die sowohl nach ihrer objektiven Verschiedenheit als „nach ihrer verschiedenen subjektiven Beziehung auf unser lei„dendes oder thätiges Vermögen, ein nicht blos der Stärke, son„hern auch dem Werthe nach verschiedenes Wohlgefallen wir„ken und für den Zweck der schönen Künste auch von ungleicher „Brauchbarkeit sind: nämlich das Angenehme, das Gute, das „Erhabene und das Schöne.“ Hier ist nun sogleich zweierlei zu bemerken, einmal, dafs Schiller das *Erhabene* als specifisch vom *Schönen* abscheidet, dagegen das *Nützliche* und das *Wahre* ausläfst; sodann, dafs er hier den Begriff des *Aesthetischen* nur auf die Kunst bezieht. Denn er fügt hinzu, dafs „das Erhabene und Schöne allein „der Kunst eigen sei“, ohne zu fühlen, dafs er damit einerseits das Erhabene eben doch als eine Art des Schönen bezeichnet, andrerseits sowohl das Naturerhabene wie das Naturschöne ausschliefst. Wir werden aber sogleich sehen, dafs diese Beschränkung keineswegs beabsichtigt, sondern hier nur einer Flüchtigkeit des Ausdrucks beizumessen ist. „Das Angenehme“ — fährt er fort — „ist der „Kunst nicht würdig, das Gute ist wenigstens nicht ihr Zweck, „denn der Zweck der Kunst ist zu vergnügen, und das Gute, sei „es theoretisch oder praktisch, kann und darf der Sinnlichkeit nicht „als Mittel dienen. Das Angenehme vergnügt blos die Sinne und „unterscheidet sich dadurch vom Guten, welches der blofsen Ver„nunft gefällt. Es gefällt durch seine Materie, denn nur der Stoff „kann den Sinn afficiren, und Alles, was Form ist, nur der Ver-

[1]) *Sch. Werke* Bd. XI, S. 565.

„nunft gefallen. Das **Schöne** gefällt zwar durch das Medium der „Sinne, wodurch es sich vom Guten unterscheidet, aber es gefällt „durch seine Form der Vernunft, wodurch es sich vom Angenehmen „unterscheidet. Das Gute, kann man sagen, gefällt durch die blofse „**vernunftgemäfse** Form, das Schöne durch **vernunftähnliche** „Form, das Angenehme durch gar keine Form. Das Gute wird „**gedacht**, das Schöne **betrachtet**, das Angenehme blos **gefühlt**. „Jenes gefällt im Begriff, das zweite in der Anschauung, das dritte „in der materiellen Empfindung."

Man bemerke, dafs Schiller hier durchaus innerhalb der Kant'schen Vorstellungsweise bleibt, von der er später sowohl hinsichtlich des Guten, welches er auch dem Gefühl vindicirt, als des Schönen, das er auch mit dem Sittlichen verknüpft, abgegangen ist. Das *Erhabene,* welches in dieser Vergleichung fortgelassen ist, wird nun als die „vierte Quelle der Lust" betrachtet. „Es giebt Gegen-„stände, die zugleich häfslich, den Sinnen widrig und schrecklich, „unbefriedigend für den Verstand und in der moralischen Schätzung „gleichgültig sind, und die doch gefallen, ja die in so hohem Grade „gefallen, dafs wir gern das Vergnügen der Sinne und des Verstan-„des" — hier fehlt die *Anschauung* — „aufopfern, um uns den „Genufs derselben zu verschaffen". Als Beispiel führt er eine „schöne Landschaft in der Abendröthe, die plötzlich vom Sturm „verheert wird", an und einen „unbewachsenen wilden Hügel in „einer lachenden Ebene", den man sich so anwachsen denkt, dafs „es dem Auge beinahe unmöglich wird, ihn in ein einziges Bild „zusammenfassen" — also das *Erhabene* als das Schreckliche und „Ungeheure, was also „an sich häfslich" sei. — Hierin liegt nun ein unbewufster Trugschlufs. Entweder wirkt das Schreckliche oder Ungeheure blos furchterregend oder niederdrückend, und dann bringt es keine Lust hervor, oder es hat diese Wirkung, dann wirkt es als Schönes, nämlich erhaben. Spricht man doch selbst von einem „furchtbar-Schönen" z. B. bei einer Feuersbrunst und dergl. Jene Bestimmung aber, dafs etwas häfslich, unangenehm und sittlich indifferent und doch Quelle einer Lust sein könne, trifft gar nicht das Erhabene allein, sondern sehr Vieles, was in dem Bereich des Kunstschönen fällt; und zwar nicht etwa blos das Tragische, was als eine besondere Art des Erhabenen betrachtet werden kann, sondern Alles, was man vom Gesichtspunkt des Naturschönen als *charakteristische Häfslichkeit* bezeichnen kann, z. B. eine alte Zigeunerin. Auch diese ist sowohl häfslich wie unangenehm, wie endlich (mindestens) sittlich indifferent — ohne deshalb an Kunstschönheit

einzubüfsen. Erhaben wird man sie aber schwerlich ohne Weiteres nennen können, oder es müfsten noch ganz andere Momente, Leidenschaft u. s. f. hinzutreten. Dann liegt aber das Erhabene hierin und nicht in der Gestalt an sich. Ferner pafsten jene negativen Bestimmungen ebenso gut auf das *Komische* wie auf das Erhabene. Denn das Komische bis zu seiner Potenzirung in der Karrikatur bleibt immer ein Kunstschönes und wirkt als solches ästhetisch. Im Grunde bezeichnet auch schon Schiller selber das Erhabene als ein Schönes, indem er ihm eine ästhetische Wirkung beimifst; er müfste denn das Aesthetische lediglich auf das Naturschöne beschränken wollen, was seiner obigen, ebenfalls einseitigen Beschränkung auf das Kunstschöne geradezu widersprechen würde.

299. Schiller hat dem „Erhabenen" eine besondere Abhandlung gewidmet, deren Inhalt wir hier kurz berühren müssen. Er geht von dem Begriff der absoluten Freiheit des Menschen, als seiner wesentlichen Bestimmung, gegenüber der Naturnothwendigkeit und der Naturgewalt aus. Der freie Wille des Menschen ist entweder realistisch oder idealistisch, jenes durch Gewalt gegen Gewalt, dieses durch Heraustreten aus der Natur, durch Abstraction vom Begriff der Gewalt. Die erstere Weise ist durch seine eigenen physischen Kräfte beschränkt und bedingt; die zweite ist unbedingt, sie begründet die moralische Freiheit. Die Natur nimmt nun in ästhetischer Beziehung gegen den Menschen eine doppelte Stellung ein, eine freundliche: in dieser erscheint sie *schön*, und eine feindliche: in dieser erscheint sie *furchtbar*, wenn sich der Mensch nicht frei von der Gewalt weifs, oder *erhaben*, wenn er sich dieser Freiheit bewufst ist.[1] „Zwar ist schon das Schöne Ausdruck der „Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der „Natur erhebt... Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes „Gefühl, eine Zusammensetzung von Wehsein und Frohsein"; jenes kann bis zum *Schauer*, dieses bis zum *Entzücken* sich steigern; sie beziehen sich auf die beiden entgegengesetzten Naturen in uns, auf die sinnliche und die vernünftige. — Wir beziehen nun das Erhabene entweder auf unsere Fassungskraft als „Erhabenes der „Quantität", oder auf unsere Lebenskraft als das „dynamisch-Erhabene". — Soweit ist der Gedankengang völlig korrekt und zwar durchaus kantisch. Schiller hat bei diesen Unterscheidungen offenbar nur das *Naturerhabene* im Sinne, indem er es nach der besonderen Wirkung, die es auf den Menschen hervorbringt, qualificirt.

[1]) *Ueber d. ästh. Erzieh.* Werke Bd. XII, S. 351 ff.

An sich betrachtet er die Natur nicht als erhaben, sondern sie wirkt so und zwar durch verschiedene Mittel auf verschiedene Weise, nämlich quantitativ oder dynamisch. Nun aber springt er plötzlich[1]) auf die menschliche Sphäre als objektive Basis des Erhabenen über, indem er ein Beispiel von einem „erhabenen Charakter" anführt. Dies verschiebt einigermaaſsen den Gang der Erörterung. Denn solche geistige Erhabenheit fällt in eine ganz andere Sphäre, nämlich in das Pathos des Tragischen, worüber er in einem besonderen Aufsatz[2]) handelt. Da wir später bei dem Abschnitt über die Kunstanschauungen Schiller's darauf zurückkommen, müssen wir hier diese Abschweifung auf sich beruhen lassen, von der er übrigens bald zum Naturerhabenen zurücklenkt[3]). Indessen verhält er sich doch jetzt mehr beschreibend.

Näher geht er auf das Wesen des Erhabenen in den *Zerstreuten Betrachtungen*[4]) ein, zu denen wir nunmehr zurückkehren können; und zwar knüpfen dieselben[5]) unmittelbar an die obige Eintheilung an durch die Bemerkung, daſs wir durch das Erhabene „eine „Vorstellung von Etwas empfangen, das entweder unsre sinnliche „Fassungskraft oder unsre sinnliche Widerstehungskraft „überschreitet oder zu überschreiten droht". Unter dem besonderen Titel „Von der ästhetischen Gröſsenschätzung" betrachtet er dann das quantitativ Erhabene, als dessen objektive Bedingungen[6]) er bezeichnet, daſs „der Gegenstand ein Ganzes ausmache und also Ein„heit zeige", sodann, „daſs er uns das höchste sinnliche Maaſs, wo„mit wir alle Gröſsen zu messen pflegen, völlig unbrauchbar mache".[7]) Ferner unterscheidet er von der räumlichen die zeitliche Maaſslosigkeit und betrachtet schlieſslich das Erhabene auch hinsichtlich des Unterschieds der Dimension, nämlich nach der Länge oder Höhe (und Tiefe), indem er die feine Bemerkung macht, daſs Höhen erhabener seien als Längen, und Tiefen noch erhabener als Höhen, „weil die Idee des Furchtbaren sie unmittelbar begleitet". In allen diesen Reflexionen geht er indeſs, wie man sieht, nicht über Kant hinaus, wohl aber in der Bestimmung des Begriffs des *geistig-Erhabenen*, welchen er in verschiedenen Aufsätzen, z. B. *Ueber das Pa-*

---

[1]) A. a. O. S. 335. — [2]) *Ueb. d. Pathetische* W. Bd. XI, S. 470. — [3]) *Ueb. d. E.* S. 358. — [4]) W. Bd. XI, S. 565 ff. — [5]) A. a. O. S. 575. — [6]) A. a. O. S. 589. — [7]) Einigermaaſsen im Widerspruch mit seiner hier ausgesprochenen Ansicht vom räumlich-Erhabenen steht das Epigramm *An die Astronomen*:

Schwatzet mir nicht so viel von Nebelflecken und Sonnen!
Ist die Natur nur groſs, weil sie zu zählen Euch giebt?
Euer Gegenstand ist der erhabenste freilich im Raume
Aber, Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht.

thetische, *Ueber das Vergnügen an tragischen Gegenständen* u. s. f. behandelt, wovon später[1]).

300. Etwas anders faſst Schiller den Begriff des *Aesthetischen* in einer Anmerkung zum 20. *Briefe über ästhetische Erziehung*[2]). Hier unterscheidet er zwar auch vier „verschiedene Beziehungen, „unter denen sich alle erscheinenden Dinge denken lassen", nämlich hinsichtlich ihrer physischen oder logischen oder moralischen oder ästhetischen Beschaffenheit. Aber er bezieht hier die letztere nicht wie oben blos auf die Anschauung, sondern sagt, wenn eine Sache „sich auf das Ganze unsrer verschiedenen Kräfte „bezieht, ohne für eine einzelne derselben" — also z. B. für die Anschauung allein — „ein bestimmtes Objekt zu sein", so sei „dies „ihre ästhetische Beschaffenheit"... Eine „ästhetische Erziehung" unterscheide sich daher dadurch von der sinnlichen (zur Gesundheit), der moralischen (zur Sittlichkeit) und der logischen (zur Einsicht), daſs sie darauf abzwecke, „das Ganze unsrer sinnlichen „und geistigen Kräfte in möglichster Harmonie auszu-„bilden"... „Das Gemüth handele im ästhetischen Zustande zwar „frei von allem Zwang, aber diese ästhetische Freiheit unterscheide „sich von der logischen Nothwendigkeit beim Denken und von der „moralischen Nothwendigkeit beim Wollen nur dadurch, daſs die „Gesetze, nach denen das Gemüth dabei verfährt, nicht vorgestellt „werden und, weil sie keinen Widerstand finden, nicht als Nöthi-„gung erscheinen".

Diese Reflexion, welche die Differenz zwischen seinem metaphysischen Begriff des Aesthetischen, in welchem dieses nur auf die Anschauung bezogen wurde, vom dem anthropologischen klar erkennen läſst, gewährt uns einen passenden Uebergang zu der letzteren Weise der Betrachtung des Schönen bei Schiller. Denn er geht zwar später noch auf verschiedene Begriffsbestimmungen ein, aber stets entweder von dem Gesichtspunkt der ästhetischen Entwicklung des Menschen oder von dem der künstlerischen Darstellung. Auf eigentliche metaphysische Untersuchungen läſst er sich selten ein.[3])

2. Die anthropologische Aesthetik Schillers.

a. Der ästhetische Mensch. — Der Spieltrieb. — Freiheit und Geselligkeit, als Bedingungen des Aesthetischen.

301. Als passendster Ausgangspunkt für die Betrachtung seiner Ansichten über das menschlich-Schöne, d. h. über die harmo-

[1]) S. unten No. 312. — [2]) Sch. W. XII, S. 101. — [3]) Vergl. jedoch unten (No. 306).

nische Einheit von Natur und Geist, von Sinnlichkeit und Vernunft, eignet sich am besten eine wichtige Stelle im 18. *Briefe*[1]), wo er mit den Worten beginnt: „Durch die Schönheit wird der sinnliche „Mensch zur Form und zum Denken, durch die Schönheit der geistige „Mensch zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergege-„ben". Dies klingt zunächst auffallend, sofern er früher sowohl das Denken als die Materie von der Schönheit ausschloſs. Allein er denkt sich die Sache so, daſs zwischen den beiden Polen dieser Sphäre, welche wir *Mensch* nennen, die Schönheit gleichsam den Aequator bildet, indem sie nicht zuläſst, daſs einer oder der andere Pol die ausschlieſsliche Macht der Bestimmung ausübe. Dadurch übernimmt sie denn allerdings eine ausgleichende Rolle. Aber diese Ausgleichung will er durchaus nicht als Vermittlung betrachtet wissen, so daſs nun in der Schönheit Vernunft und Sinnlichkeit zusammengeschmolzen seien und ihre Eigenartigkeit eingebüſst hätten; im Gegentheil bezeichnet er die Auffassung, wonach die Schönheit etwa „als ein mittlerer Zustand zwischen Materie und Form, „zwischen Leiden und Thätigkeit" betrachtet wird, als „ungereimt", weil „der Abstand zwischen Materie und Form, zwischen Empfinden „uud Denken, unendlich ist und schlechterdings nicht ver-„mittelt werden kann"[2]). — Dies Problem nun, „wie die Schön-„heit die zwei entgegengesetzten Zustände des Empfindens und Den-„kens verbindet, obschon es schlechterdings kein Mittleres zwischen „beiden giebt", sei der „eigentliche Punkt, auf den zuletzt die „ganze Frage über die Schönheit hinausläuft" und die Lö-sung desselben lasse „zugleich den Faden finden, der uns durch „das ganze Gebiet der Aesthetik führt".

Hierzu ist zweierlei zu bemerken, einmal daſs Schiller, da er selbst diese Frage als die erste Principienfrage „für das ganze Ge-„biet der Aesthetik" hinstellt, diese somit von vornherein auf den

---

[1]) *Br. über ästh. Erz.* XII, S. 86. — [2]) Um den Gang der obigen Darstellung der Schiller'schen Gedanken nicht zu unterbrechen, bemerken wir an dieser Stelle, daſs Schiller nur durch seinen intendirten anthropologischen Standpunkt verhindert wird, zu erkennen, daſs die Vermittlung zwischen Natur und Geist nur dadurch der Schönheit anheimfallen kann, daſs sie als Princip der Gestaltung überhaupt gefaſst wird. Denn es ist lediglich die Form, welche das Objekt zum ästhetischen macht, und zwar sowohl gegenüber dem logischen Begriff, d. h. der Idee, zu deren Gestaltung eben die Materie als Substrat nothwendig ist, wie gegenüber der Materie, welche, wenn sie nicht als ganz abstrakter Urbrei gefaſst wird, ebenfalls die Form als Bedingung ihrer realen Existenz fordert. Allein dies Formprincip ist nur als Prozeſs, als Selbstbewegung der Idee, zu fassen, wodurch sie in die Erscheinung tritt und sich verwirklicht, nicht als Form im Sinne einer bestimmten Kategorie, wie die Herbartianer sie auffassen; denn als solche ist sie lediglich Produkt, nicht der Prozeſs der Production selbst, und steht dann allerdings im abstrakten Gegensatz zum bloſsen Stoff.

unvermittelbaren Gegensatz zwischen Empfinden und Denken basirt; und zweitens, dafs er damit die Schönheit wesentlich als anthropologischen Begriff, und zwar — wie wir gleich hinzufügen können — theoretisch als „Schönheitsempfindung", praktisch als (menschliche) „Schönheitsgestaltung" begreift, was er beides in den Ausdruck der *ästhetischen Erziehung des Menschen* zusammenfafst. Es ist somit — was für das Folgende wohl festzuhalten ist — hier weder von allgemein formalen Gesetzen, unter denen etwas *schön* erscheint, noch von dem Unterschied der Natur- und Kunstschönheit die Rede, sondern, um es kurz zu sagen, lediglich von einer Definition des *ästhetischen Menschen* und den Mitteln zu seiner Verwirklichung. — Wir erwähnen noch, dafs diese Weise der Betrachtung der Sache sich übrigens nicht auf die *Briefe über ästhetische Erziehung* beschränkt, sondern wesentlich auch die Tendenz der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* bildet und auch in andern Untersuchungen sich geltend macht. Wir werden uns daher nicht auf einen Auszug aus der erstgenannten Schrift zu beschränken, ja dieselbe nicht einmal in der dort beobachteten Anordnung der Gedanken zu citiren, sondern das Wesentliche seiner Betrachtungsweise zusammenzustellen und in einer Weise wiederzugeben haben, welche seine Auffassung in möglichster Vollständigkeit darlegt.

302. Vor Allem darf man sich nicht dadurch irre machen lassen, dafs Sshiller im Anfang seiner *Briefe* als Zweck derselben ankündigt, dafs er darin „das Resultat seiner Untersuchungen über „das Schöne und die Kunst" vorlegen wolle. Sein Zweck ist in der That ein ganz andrer. Schon in den ersten Briefen nämlich geht er auf den Gegensatz zwischen dem Naturzustande des Menschen und dem Staate ein; es ist dies derselbe Gegensatz, wie der zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, und der Schlufs des Ganzen, wo er wieder zum Staate zurückkehrt, zeigt, dafs er bei der ästhetischen Erziehung des Menschen nicht blos das Individuum, sondern den Menschen überhaupt im Sinne hat, und dafs diese Erziehung eben weiter nichts bezwecke, als in dem Menschen überhaupt ebenso den Naturzustand mit dem politischen Zustand zu versöhnen, wie im einzelnen Menschen die Sinnlichkeit mit der Vernunft. Der Begriff der *Freiheit*, den er dabei einführt, wird daher von ihm in ganz analoger Weise theils als politische, theils als sittliche Freiheit gefafst. Dies ist der allgemeine Rahmen, in den sich seine Bemerkungen über das *Schöne*, als diejenige Gestaltung des Menschen, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft, Natur



und Geist versöhnt und zur harmonischen Einheit verbunden sind, eingliedern; und zwar nicht nur für das Individuum, sondern auch für den politischen Menschen. Er geht behufs der Demonstration dieses Satzes in eine Reihe von Erörterungen politischer und moralischer Tendenz ein, die wir, da sie der specifisch-ästhetischen Frage fern liegen, auf sich beruhen lassen können. Für uns liegt vielmehr der wirkliche Anfang der Untersuchung im 12. Briefe.

Auf jenen allgemeinen Gegensatz in der menschlichen Natur nämlich basirt hier Schiller einen analogen Gegensatz von *Trieben*. Der *sinnliche Trieb* dringt auf absolute Stofflichkeit, der *Formtrieb* auf absolute Gestaltung. Dieser Begriff des *Triebes* gründet sich darauf, daſs, insofern Sinnlichkeit und Vernunft im Menschen einen Gegensatz bilden, sie als im Kampf mit einander begriffen zu denken sind. Jede der beiden Mächte stellt sich aber gegen die andere nicht nur überhaupt in Opposition, sondern strebt nach Alleinherrschaft. So ist sie Trieb; sie (Vernunft und Sinnlichkeit) *treiben* den Menschen und er wird von ihnen *getrieben*. Der *Formtrieb* ist der vernünftige, der *Stofftrieb* der sinnliche Trieb. Diese beiden Triebe stehen gleichwohl nicht in einem „ursprünglichen, mithin nothwendigen Antagonismus“[1]), sondern ihre „Principien sind einander zugleich subordinirt und koordinirt, d. h. sie „stehen in Wechselwirkung“[2]).

Die nähere Betrachtung dieses Verhältnisses führt zu der Aufstellung eines dritten Triebes, der den Gegensatz der ersten beiden insofern vermittelt, als er an beiden participirt und zugleich beiden entgegengesetzt ist: es ist der Spieltrieb. In ihm ist der sinnliche Trieb und der Formtrieb zugleich thätig, indem er das

---

[1]) B. üb. ä. Erz. 13 (W. XII, S. 59 Anm). — [2]) Sehr richtig bemerkt Schiller, daſs, wenn ein solcher Antagonismus angenommen werden müſste, es dann allerdings, „um die Einheit im Menschen zu erhalten, kein anderes Mittel gebe, als daſs man den „sinnlichen Trieb dem vernünftigen unbedingt unterordnete. Hieraus entstehe aber keine „Harmonie, sondern Einförmigkeit, wobei der Mensch ewig getheilt bleibe. Die Unter„ordnung müsse vielmehr wechselseitig sein“. Dies ist wieder ein Schritt über Kant hinaus, was Schiller auch selbst bemerkt. „In einer Transcendentalphilo„sophie“ — sagt er — „wo Alles darauf ankommt, die Form von dem Inhalte zu „befreien, gewöhnt man sich gar leicht, das Materielle sich blos als ein Hinderniſs „zu denken und die Sinnlichkeit, weil sie gerade bei diesem Geschäfte im Wege steht, „in einem nothwendigen Widerspruch mit der Vernunft vorzustellen. Eine solche Vor„stellungsart liegt zwar auf keine Weise (?) im Geiste des Kant'schen Systems, aber „im Buchstaben desselben könnte sie wohl liegen“. — Dies ist jedoch nur ein Versuch, die Sache zu mildern. Buchstabe und Geist können im System am allerwenigsten in Widerspruch gedacht werden. Liegt jene Deutung im Buchstaben des Kant'schen Systems, so liegt sie auch im Geiste desselben. — Jene „wechselseitige Un„terordnung von Vernunft und Sinnlichkeit“ ist eine durchaus neue Weise der Betrachtung dieses Verhältnisses und ein sehr wichtiger Punkt.

„Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität vereinbart". Da nun „der sinnliche Trieb auf das Leben, der Formtrieb auf „Gestaltung gerichtet" ist, so wird also „der Gegenstand des Spiel-„triebes, sofern er beide verbindet, lebendige Gestalt heifsen „können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der „Erscheinungen, und mit einem Worte Dem, was man in weitester „Bedeutung Schönheit nennt, zur Bezeichnung dient". —

Schiller fügt hinzu[1]), dafs „durch diese Erklärung die Schön-„heit weder auf das ganze Gebiet des Lebendigen ausgedehnt, noch „blos in dies Gebiet eingeschlossen werde", und es gewinnt so fast den Anschein, als ob er zur näheren Bestimmung der Naturschönheit übergehen und von hieraus die menschliche Gestalt als höchste Stufe derselben in's Auge fassen wolle; allein Nichts liegt ihm ferner: sondern er kennt nur eine künstlerische und eine menschliche Schönheit. „Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum „nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch den Architekten und Bild-„hauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist „darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, dafs seine „Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei" u. s. f. Allein der Ausdruck Marmorblock verschiebt schon den Gegensatz. Marmor ist nicht blos *Block*, d. h. formloser, weil äufserlich zufällig gestalteter Stoff, sondern, als mit Textur begabt, innerlich gestalteter Stoff. Es giebt überhaupt gar keinen gestaltlosen Stoff. Diese dem Stoff immanente Form ist eben das Leben. Wäre dies in Frage gebracht worden, so hätte solche Reflexion mit Nothwendigkeit zur Naturschönheit und zu ihren Kategorien der Regelmäfsigkeit, der Krystallisation, der organischen Erythmie u. s. f. geführt. Alles dies läfst nun aber Schiller auf der Seite liegen, der Naturstoff ist ihm nur Stoff und als solcher blos für die künstliche Gestaltung — denn das künstlerische Gestalten ist der Natur gegenüber ein künstliches — vorhanden. Nur der Mensch, als lebende Gestalt und gestaltetes Leben — aber auch als Kunstwerk, nämlich durch ästhetische Erziehung — und das Kunstwerk, welches dem unlebendigen Naturstoff ein neues Leben durch Gestaltung nach der Idee einhaucht, erweisen sich für ihn als solche Einheiten von Sinnlichkeit und Vernunft.[2]) Mit der nöthigen Beschränkung aufgefafst, kann daher die Weise, wie Schiller das objektive und das subjektive Kunstwerk

[1]) A. a. O. S. 71. — [2]) Dafs Schiller nur diese beiden Sphären hier im Sinne hat, geht aus einer Bemerkung (auf S. 76, 77) hervor, wo er das *Spiel* als die Basis bezeichnet, welche „das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch „schwierigeren Lebenskunst trage".

(d. h. das Kunstprodukt und den ästhetischen Menschen) auffafst, ungefähr mit dem Verhältnifs verglichen werden, in welchem die *Kritik der Urtheilskraft* die Landschaftsmalerei zur schönen Gartenkunst betrachtet. Der Mensch, welcher die Stoffe (Sinnlichkeit und Vernunft) selber repräsentirt, soll sie in sich realiter, aber in schöner Verbindung darstellen, während die Kunst sie zum Schein herabsetzt, und zwar in dem doppelten Sinne, dafs die Natur darin nur scheint, während die Idee darin zur Erscheinung kommt[1].

303. Im Weiteren handelt es sich nun nur noch um die nähere Bestimmung dieses *Spieltriebes*[2]), d. h. zunächst um die Rechtfertigung des darin liegenden Momentes des *Spiels*: „Dem Stofftrieb wie dem Formtrieb ist es mit ihren Forderungen ernst, weil „der eine sich, beim Erkennen, auf die Wirklichkeit, der andere „auf die Nothwendigkeit der Dinge bezieht; weil, beim Handeln, „der erste auf Erhaltung des Lebens, der zweite auf Bewahrung der „Würde, beide also auf Wahrheit und Vollkommenheit gerichtet „sind“ ... aber, „indem es mit Ideen in Gemeinschaft kommt, verliert alles Wirkliche seinen Ernst, weil es klein wird, und indem „es mit der Empfindung zusammentrifft, legt das Nothwendige den „seinigen ab, weil es leicht wird“ ... „Unter allen Zuständen des „Menschen ist es (also) gerade das *Spiel* und nur das Spiel, was „ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet“. Nach Zurückweisung der vulgären Bedeutung des *Spiels* heifst es weiter: „Durch das Ideal der Schönheit, welches die Vernunft „aufstellt, ist auch ein Ideal des Spieltriebes aufgegeben, das der „Mensch in allen seinen Spielen vor Augen haben soll“ ... „Man „wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen „auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt“, wobei die gymnastischen Spiele der Griechen, die Gladiatorenkämpfe der Römer, die Wettrennen in England, die Stiergefechte in Madrid, die Gondelrennen in Venedig, die Corsofahrten in Rom u. s. f. angeführt werden.

Hienach definirt er „das *Schöne* als das vollkommenste Gleichgewicht von Realität und Form“. In der doppelten Natur des Schönen liegt nun, dafs es eine doppelte Wirkung habe, eine *auflösende*, um sowohl den sinnlichen Trieb als den Formtrieb in ihren „Grenzen zu halten, und eine *anspannende*, um beide in ihrer Kraft „zu erhalten“. Beide fallen aber, durch Wechselwirkung, in eine

---

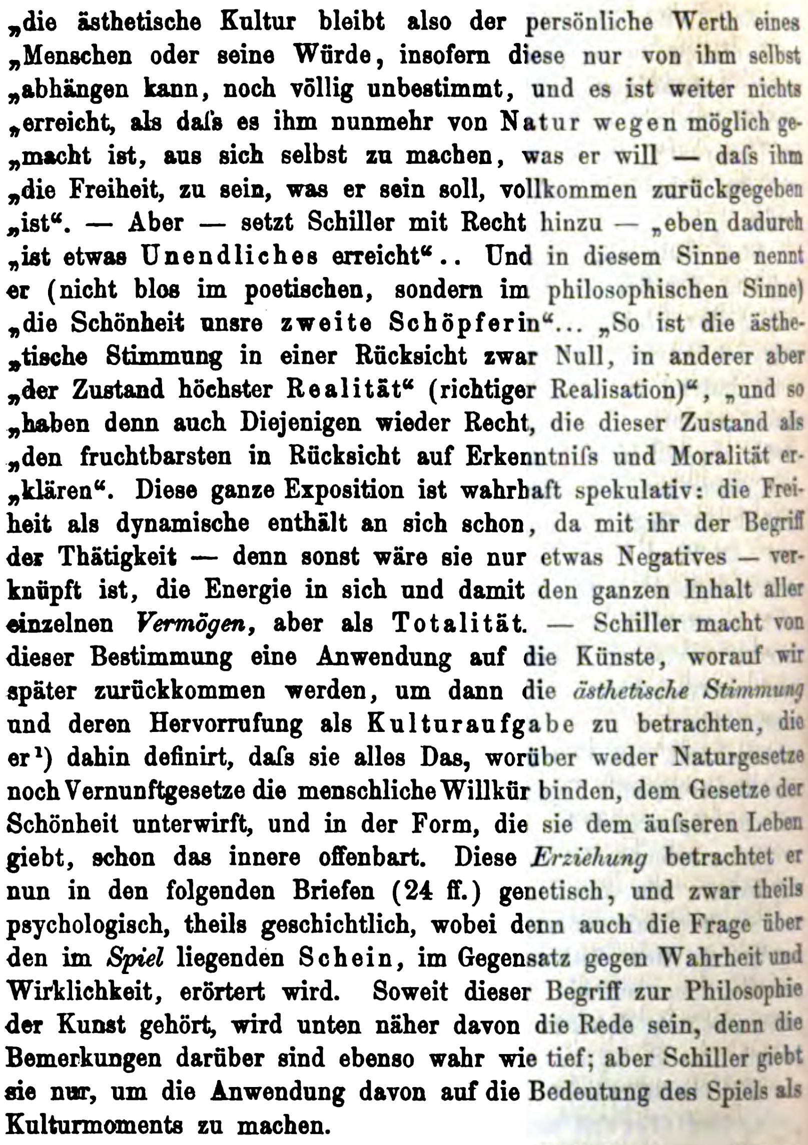
[1]) Ueber den Begriff des *Scheins* in diesem Sinne spricht Schiller später im 26. Briefe (S. unten No. 314). — [2]) A. a. O. S. 72.

zusammen. Als Eigenschaften kann man die erste Wirkung *schmelzend*, die zweite *energisch* nennen: ein Gegensatz, den er dann in seiner Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* — und zwar im ästhetischen Sinne — weiter ausführt. Diese Abhandlung bildet so den Uebergang von der anthropologischen zur künstlerischen Betrachtung der Schönheit und kann daher erst später in Betracht gezogen werden.

304. Die allgemeine Untersuchung ist hiemit beendet. Denn nachdem Schiller so die Elemente bestimmt hat, welche für die Lösung des Problems der ästhetischen Erziehung des Menschen erforderlich waren, geht er zum praktischen Theil seiner Untersuchung über, indem er zunächst die psychologische Natur des Menschen näher erörtert. Ueber diesen Abschnitt können wir kürzer sein. „Jede ausschliefsende Herrschaft eines der beiden Triebe ist für „den Menschen ein Zustand des Zwanges und der Gewalt; und „Freiheit liegt nur in der Zusammenwirkung seiner beiden Naturen... Weil beide Grundtriebe nothwendig und beide doch nach „entgegengesetzten Objekten streben, so hebt diese doppelte Nöthigung „sich gegenseitig auf, und der Wille behauptet eine vollkommne „Freiheit zwischen beiden"[2])... Diese *freie Stimmung*, welche dadurch hervorgerufen wird, dafs „das Gemüth von der Empfindung „zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung übergeht, in welcher „Sinnlichkeit und Vernunft zugleich thätig sind, eben deswegen aber „ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben... ist der ästhetische Zustand"[3]). —

Sehr wichtig für die Unabhängigkeit des Aesthetischen vom Physischen, wie vom Logischen und Moralischen, ist die Konsequenz, die Schiller mit anerkennenswerther Entschiedenheit zieht. Er sagt[4]): „In dem ästhetischen Zustand ist der Mensch also Null, „insofern man auf ein einzelnes Resultat, nicht auf das ganze Vermögen achtet; daher mufs man Denjenigen vollkommen Recht geben, „welche das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüth „versetzt, in Rücksicht auf die Erkenntnifs und Gesinnung für „völlig indifferent und unfruchtbar erklären... denn die Schönheit führt keinen einzelnen, weder intellektuellen noch moralischen „Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen, und ist, mit einem Worte, gleich ungeschickt, „den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären... Durch

[1]) A. a. O. S. 85. — [2]) A. a. O. S. 95. — [3]) A. a. O. S. 101, vergl. oben No. 298, 300. — [4]) S. 104 a. a. O.



„die ästhetische Kultur bleibt also der persönliche Werth eines „Menschen oder seine Würde, insofern diese nur von ihm selbst „abhängen kann, noch völlig unbestimmt, und es ist weiter nichts „erreicht, als dafs es ihm nunmehr von Natur wegen möglich gemacht ist, aus sich selbst zu machen, was er will — dafs ihm „die Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen zurückgegeben „ist". — Aber — setzt Schiller mit Recht hinzu — „eben dadurch „ist etwas Unendliches erreicht".. Und in diesem Sinne nennt er (nicht blos im poetischen, sondern im philosophischen Sinne) „die Schönheit unsre zweite Schöpferin"... „So ist die ästhe„tische Stimmung in einer Rücksicht zwar Null, in anderer aber „der Zustand höchster Realität" (richtiger Realisation)", „und so „haben denn auch Diejenigen wieder Recht, die dieser Zustand als „den fruchtbarsten in Rücksicht auf Erkenntnifs und Moralität er„klären". Diese ganze Exposition ist wahrhaft spekulativ: die Freiheit als dynamische enthält an sich schon, da mit ihr der Begriff der Thätigkeit — denn sonst wäre sie nur etwas Negatives — verknüpft ist, die Energie in sich und damit den ganzen Inhalt aller einzelnen *Vermögen*, aber als Totalität. — Schiller macht von dieser Bestimmung eine Anwendung auf die Künste, worauf wir später zurückkommen werden, um dann die *ästhetische Stimmung* und deren Hervorrufung als Kulturaufgabe zu betrachten, die er[1]) dahin definirt, dafs sie alles Das, worüber weder Naturgesetze noch Vernunftgesetze die menschliche Willkür binden, dem Gesetze der Schönheit unterwirft, und in der Form, die sie dem äufseren Leben giebt, schon das innere offenbart. Diese *Erziehung* betrachtet er nun in den folgenden Briefen (24 ff.) genetisch, und zwar theils psychologisch, theils geschichtlich, wobei denn auch die Frage über den im *Spiel* liegenden Schein, im Gegensatz gegen Wahrheit und Wirklichkeit, erörtert wird. Soweit dieser Begriff zur Philosophie der Kunst gehört, wird unten näher davon die Rede sein, denn die Bemerkungen darüber sind ebenso wahr wie tief; aber Schiller giebt sie nur, um die Anwendung davon auf die Bedeutung des Spiels als Kulturmoments zu machen.

„Wo wir" — bemerkt er in dieser Beziehung — „Spuren „einer uninteressirten freien Schätzung des reinen Scheins entdecken, „da können wir auf eine Umwälzung seiner (des Menschen) Natur „und den eigentlichen Anfang der Menschheit in ihm schliefsen"... Dann zeigt er, wie eine solche Spur der Freiheit selbst schon im

---

[1]) A. a. O. S. 119.

Thier sich kund giebt: „Das Thier arbeitet, wenn ein Mangel „die Triebfeder seiner Thätigkeit ist, und es spielt, wenn der „Reichthum der Kräfte diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige „Leben sich selbst zur Thätigkeit stachelt. Selbst in der unbe„seelten Natur zeigt sich ein solcher Luxus der Kräfte und eine „Laxität der Bestimmung, die man in jenem materiellen Sinne wohl „*Spiel* nennen könnte". — Es ist merkwürdig, wie nahe Schiller oft an den Begriff der Naturschönheit herankommt, ohne sie doch in ihrem wahren Wesen zu ergreifen. — Weiter steigt er dann von dem rohen Triebe des Spiels, der Lust am Schmuck u. s. f. bei dem Naturmenschen zu der höheren Kulturstufe auf, indem er den *ästhetischen Staat* als die dritte höhere, wahrhaft menschliche Form der gesellschaftlichen Verbindung neben dem *dynamischen Staat der Rechte* und dem *ethischen Staat der Pflichten* erklärt: „Wenn schon „das Bedürfnifs den Menschen in die Gesellschaft nöthigt und die „Vernunft gesellige Grundsätze in ihn pflanzt, so kann die Schön„heit allein ihm einen geselligen Charakter ertheilen. Der „Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Har„monie in dem Individuum stiftet. Alle anderen Formen der Vor„stellung trennen den Menschen, weil sie sich ausschliefslich ent„weder auf den sinnlichen oder auf den geistigen Theil seines We„sens gründen, nur die schöne Vorstellung macht ein Ganzes aus „ihm, weil seine beiden Naturen dazu zusammenstimmen müssen ... „Existirt aber ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er „zu finden? Dem Bedürfnifs nach existirt er in jeder feingestimmten „Seele; der That nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine „Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen „Cirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, „sondern die eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch „durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhi„ger Unschuld geht und weder nöthig hat, fremde Freiheit zu „kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde weg„zuwerfen, um Anmuth zu zeigen".

Hiemit schliefsen diese merkwürdigen Briefe, und die letzten Worte, welche schon durch die Andeutung des Gegensatzes von *Anmuth* und *Würde* auf eine vorläufige Werthbestimmung dieser Begriffe hinweisen, zeigen zugleich deutlich den festen Punkt, von welchem allein seine Abhandlung „Ueber Anmuth und Würde", die wesentlich als Ergänzung dieses umfassendsten ästhetischen Werkes Schiller's betrachtet werden darf, richtig aufzufassen und zu beurtheilen ist.





b) Architektonische Schönheit; Anmuth und Würde.

305. Waltet in den *Briefen über ästhetische Erziehung* der anthropologische Gesichtspunkt entschieden vor, so hat Schiller in seiner Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde* zwar ebenfalls den allgemeinen Menschen im Auge, jedoch mit der Beschränkung, dafs er die nothwendigen gegensätzlichen Formen, in welche sich der allgemeine Mensch als ästhetisch sich verwirklichender individualisirt, in dieser Besonderheit betrachtet. Um an einem Punkte zu zeigen, worin sich die beiden Untersuchungen Schiller's, die sonst durchaus auf demselben Grunde beruhen, unterscheiden, mag darauf hingewiesen werden, dafs der Unterschied des Geschlechts bei den *Briefen* gar nicht in Frage kommt, während er bei der Untersuchung *über Anmuth und Würde* von wesentlicher Bedeutung ist. Alles erwogen, bildet so der letzte (übrigens einige Jahre vor den Briefen veröffentlichte und bei Weitem nicht so reife) Aufsatz über Anmuth und Würde die besondere Entwicklung jenes allgemeinen Resultats, zu dem die Briefe ausmünden. Denn wie wir sehen werden, ist es auch hier wesentlich die *Gesellschaft*, auf deren nothwendiger Basis sich der Gegensatz von Anmuth und Würde in ethischer in ästhetischer Beziehung entwickelt. Im Uebrigen bilden indefs die beiden Abhandlungen unabhängige und selbstständige Erörterungen und sind auch von ungleichem philosophischem Werth.

306. Schiller beginnt[1]) mit einer Hinweisung auf die Mythe von dem „Gürtel der Venus, welcher die Kraft besafs, Dem, der „ihn trug, Anmuth zu verleihen und (in Folge dessen) Liebe zu er„werben"; auch erinnert er daran, dafs die Göttin der Schönheit von den Grazien begleitet wurde: „Die Griechen unterscheiden „also Anmuth und die Grazien von der Schönheit . . . Alle Anmuth „ist schön, aber nicht alles Schöne ist anmuthig" . . . Ferner: Anmuth kann (nach dem Mythus) „auf das Minderschöne übertragen „werden". Dies ist der Ausgangspunkt, das Ziel aber ist, zu unter„suchen, was nun die *Anmuth* sei, wenn „die Schönheit zwar ohne „sie bestehen, aber durch sie allein Neigung einflöfsen kann?" — Wenn man „die Vorstellung der Griechen von ihrer allegorischen „Hülle entkleidet, so scheint sie keinen andern als folgenden Sinn „einzuschliefsen" — mit diesen Worten tritt nun Schiller in die eigentliche Untersuchung ein, die sich indefs eine geraume Zeit eigentlich nur auf eine Deutung des Mythus beschränkt. Schon die

[1]) *Sch. W.* Bd. XI. S. 382.

citirten Worte des Uebergangs erregen in zwiefacher Beziehung Bedenken: einmal ist die innere Wahrheit des Mythus nicht dargethan, sondern dieser selbst als vorhandenes Gesetz hingestellt, welches nichts als Auslegung erfordere; sodann will Schiller seine Auslegung nur als individuelle Meinung gelten lassen. Ihm „scheint“ kein anderer Sinn darin zu liegen; dies heifst aber die Befugnisse der populären Darstellung in einem solchen Falle, wo es sich um philosophische Begriffsbestimmung handelt, allzuweit ausdehnen.

Aber nehmen wir an, der Mythus enthalte wirklich die Wahrheit — wir lassen es vorläufig dahingestellt, ob es so ist — so dürfte die Art, wie Schiller ihn auslegt, schwerlich zu rechtfertigen sein. Er sagt ohne weitere Vermittlung, lediglich als subjektive Ausdeutung der angeführten Schlufsfolgerungen aus dem Mythus: „Anmuth ist „eine bewegliche Schönheit; eine Schönheit, die an einem „Subjekt zufällig entstehen und ebenso aufhören kann. Dadurch „unterscheidet sie sich von der fixen Schönheit, die mit dem Sub„jekt selbst nothwendig gegeben ist. Ihren Gürtel kann Venus ab„nehmen und der Juno augenblicklich überlassen“ u. s. f. Allein ist dies nicht sophistisch? Ist nicht das Prädikat der „Beweglichkeit“ ein blofser Scheinschlufs aus dem mythischen „Verleihen“ des Gürtels? Ist in Wahrheit nicht diese Beweglichkeit nur aufserhalb der mit Anmuth augenblicklich begabten Person? So lange sie den Gürtel trägt, ist er nicht beweglich, sondern haftet an ihr; wird er aber wieder beweglich, so heifst das soviel als: sie hört auf, anmuthig zu sein. Zwischen diesen beiden Punkten der Beweglichkeit des Gürtels, innerhalb deren Jemand Anmuth zeigt, ist diese also nicht beweglich, sondern „fix“. Und dann dieser unglückliche Ausdruck des „Uebertragens“; was soll man sich bei demselben — philosophisch gesprochen — denken? Die dadurch hervorgerufene schiefe Vorstellung, als ob die Anmuth von Aufsen her an Jemand herangebracht werden könne, während sie (wie Schiller selber später hervorhebt) nichts als Ausdruck innerer Seelenbewegung ist, also viel mehr zum wahren Wesen der Person gehört, als die (viel zufälligere) äufsere Schönheit derselben, bringt eine Verwirrung hervor, aus der sich Schiller immer nur durch neue Scheinschlüsse herauszuarbeiten vermag. Zunächst ist nun der erste Scheinschlufs, nämlich der Begriff der „Beweglichkeit“ zurückzuweisen; er beruht einfach auf einer Verwechslung mit dem Begriff der Bewegung; d. h. Anmuth, wie Schiller später auch selber ausführt, ist nicht „bewegliche Schönheit“, sondern „Schönheit der Bewegung“; diese Bewegung aber ist ein Produkt des Inneren und bildet geradezu

den Gegensatz zu der Beweglichkeit des Gürtels[1]). An jener Parallele ist mithin nichts wahr, als daſs Schönheit und Anmuth verschieden sind. Diese Verschiedenheit läſst eine doppelte Auffassung zu: Sofern nämlich „Schönheit“ als allgemeiner Begriff gefaſst wird, bezeichnet *Anmuth* eine besondere Art von Schönheit, nämlich die Schönheit der Bewegung; sofern dagegen Schönheit, wie Schiller es hier thut, ebenfalls als besondere Schönheit, als Schönheit der Gestalt, gefaſst wird, bildet *Anmuth* einen Gegensatz dazu, nämlich als Schönheit der Bewegung gegen Schönheit der ruhenden Form. — Wir werden sogleich sehen, daſs dies auch wirklich Schiller's eigentliche Ansicht ist; denn er läſst bald den Begriff der *Beweglichkeit* fallen, um dagegen den der Bewegung einzuführen, gleichsam als ob Eins so gut sei wie das Andere.

307. Der Gegensatz der Schönheit der Gestalt, welche auf dem an sich seienden harmonischen Verhältniſs der Theile eines Körpers zu einander und zum Ganzen beruht, gegen die Schönheit der Bewegung wurzelt nun hinsichtlich des Grundes wesentlich darin, daſs in jener die *Natur*, hier der *Geist* als schöner erscheint. So allgemein gefaſst, ist Anmuth etwas Allgemeineres, als was man gewöhnlich darunter versteht; sie ist ungefähr Das, was Winckelmann unter *Ausdruck* (den er ja auch als *Grazie* bezeichnet), und was Göthe unter dem *Bedeutenden* verstand. In diesem Sinne sagt Schiller, indem er die Anmuth zuerst ebenfalls allgemeiner faſst[2]): „Der Gürtel des Reizes wirkt also nicht na„türlich, weil er in diesem Falle an der Person nichts verändern „könnte, sondern er wirkt magisch, das ist, seine Kraft wird über „alle Naturbedingungen erweitert“; er deutet dann an, daſs die Anmuth auſserhalb der Natur im Reiche der Freiheit liege, d. h. geistigen Wesens sei, und setzt nun ausdrücklich hinzu, daſs „wenn „der Gürtel des Reizes eine objektive Eigenschaft ausdrückt, die „sich von ihrem Subjekt absondern läſst“ — dies ist wieder schief ausgedrückt: absondern läſst sie sich nicht von ihm, so daſs sie als abgesondert davon existirte, sondern sie kann nur (aber immer in ihm) ruhen —, „ohne deshalb etwas an der Natur desselben zu „verändern, sie nichts anderes als Schönheit der Bewe„gung bezeichnen könne; denn Bewegung ist die einzige Ver„änderung, die mit einem Gegenstande vorgehen kann, ohne seine

[1]) Später (S. 388) bezeichnet er als den eigentlichen Gedanken der mythischen Vorstellung dies, daſs, „die Anmuth eine Schönheit sei, die von Subjekt selbst her„vorgebracht werde“. Wie stimmt dies mit dem Verleihen des Gürtels?

[2]) Sch. W. XI. S. 385.

„Identität aufzuheben“. Damit ist denn die schiefe Vorstellung der *Beweglichkeit* aufgegeben. Jedoch nicht vollständig. Die fortwährende Reflexion auf den Mythus läfst ihn einmal nicht dazu kommen, den Gegensatz in voller Schärfe zu fassen. Nachdem er die *Beweglichkeit* hat fallen lassen, hält er jetzt wieder eine Zeit lang an der nicht minder falschen Vorstellung der *Zufälligkeit* fest; ja er gründet darauf sogar eine nähere Bestimmung, die an sich auf ein richtiges Gefühl deutet, aber in ihrem Zusammenhange wieder einen Scheinschlufs enthält. Hierüber müssen wir uns, ehe wir weiter gehen, verständigen.

Bei der Anmuth, die einer Person, ja sogar einem Thiere, z. B. einem schönen feurigen Pferde oder einem leichtfüfsigen Windspiel, in ihren graziösen Bewegungen beiwohnen kann, ist von Zufälligkeit so wenig die Rede, dafs sie im Gegentheil ein nothwendigeres Moment des Subjekts bildet als seine natürliche Schönheit, welche als blos formale einen viel entschiedeneren Charakter der *Zufälligkeit*, d. h. von Unabhängigkeit gegen das innere Wesen des Subjekts besitzt. Sofern also *Anmuth* Ausdruck dieses inneren Wesens ist, kann sie zwar ruhen, wenn der Gegenstand selbst in Ruhe ist, aber nicht davon *abgesondert* werden, weil sie nichts Aeufserliches und von nichts Aeufserlichem abhängig ist. Sie ist, weil sie nicht durch die Naturschönheit bedingt wird, viel inniger mit dem Wesen verknüpft als diese, und zwar in dem Grade, dafs, wo sie sich in ihr Gegentheil verkehrt, nämlich in Verzerrung, wie bei Wuth und dergleichen Bewegungen, dadurch die *fixe* Schönheit theilweise mit aufgehoben wird, nicht aber umgekehrt, da sie auch bis zu einem gewissen Grade bei nicht schönen Gegenständen zur Erscheinung kommen kann. — Indem nun Schiller den aus dem Mythus abstrahirten Begriff der *Zufälligkeit* festhält, kommt er zu dem falschen Schlufs, dafs, weil „die Anmuth, wie der Mythus sage, etwas „Zufälliges am Subjekt sei, nur zufällige Bewegungen diese „Eigenschaft haben könne“. Es schwebt ihm dabei aber etwas ganz Anderes, nämlich nicht die Zufälligkeit, sondern die Unabsichtlichkeit der Bewegung vor, und gerade diese ist, als unwillkürlicher Ausdruck eines harmonischen Inneren, im eminenten Sinne nothwendig. Wenn er daher fortfährt: „An einem Ideal der „Schönheit müssen alle nothwendigen Bewegungen schön sein, „weil sie, als nothwendig, zu seiner Natur gehören“, so ist dies in doppeltem Sinne falsch. Einmal bezieht sich das *Ideal der Schönheit* überhaupt gar nicht auf Bewegungen, am wenigsten auf nothwendige. Nehmen wir einen ideal gestalteten Menschen ohne Geist,



so werden seine Bewegungen, mögen sie nun nothwendig sein oder nicht, ungeschickt erscheinen. Es ist hier natürlich nicht von dem *Geist* im specifischen Sinne die Rede, sondern von jener empfindungsvollen Freiheit der Seele, jener natürlichen Grazie, die auch ein Wilder haben kann; das Gefühl der freien Lebensthätigkeit allein ist es, was die Bewegungen schön macht, aber diese haben mit der schönen Gestalt an sich nichts zu thun: eine stumpfe, sklavische, niedrige Seele wird sich auch bei der schönsten Gestalt nie in anmuthigen Bewegungen äufsern. Zweitens, wenn also an einem *Ideal der Schönheit* schöne Bewegungen erscheinen, so können sie dies nur durch Anmuth und als anmuthige; an sich nothwendig schöne Bewegungen einer schönen Gestalt sind ein Widerspruch, der den Gegensatz zwischen Form und Bewegung überhaupt vernichtet. Wenn daher Schiller schliefst: „Die Schönheit dieser (noth„wendigen) Bewegungen ist schon mit dem Begriff der Venus „gegeben ... die Schönheit der zufälligen ist hingegen eine Er„weiterung dieses Begriffs" —, so geht schon aus dem hinzugefügten Beispiel hervor, dafs sein Reflektiren sich durchaus auf einem Irrwege befindet; er setzt nämlich hinzu: „es giebt eine Anmuth der „Stimme, aber keine Anmuth des Athemholens". Allein, ist das Athemholen denn nicht in seinem Sinne gerade recht eine nothwendige Bewegung, und folgt denn nicht gerade daraus, dafs das Athemholen einer schönen Gestalt ebenfalls *schön* sein müfste?[1]) — Und ferner, was heifst eine *anmuthige Stimme*, im Gegensatz zur Schönheit? — Es herrscht in allem Diesen eine bemerkliche Unklarheit, die nur durch die fortwährende Erinnerung an den Mythus zu erklären ist. Dieser legt seinem klaren Geist gleichsam einen Zwang auf, den er auf alle mögliche Weise als objektive Nothwendigkeit zu deduciren beflissen ist.

Indem er nun weiter die Frage aufstellt: „Ist aber jede Schön„heit der zufälligen Bewegungen Anmuth"?, so sollte man eigentlich vermuthen, dafs er von seiner obigen Definition aus dieselbe unbedingt bejahen müfste. Denn er fragt ja nicht, ob alle zufälligen Bewegungen schön sind, sondern ob alle schönen zufälligen Bewegungen *anmuthig* seien. Man sollte denken, dafs, da er die Anmuth als *bewegliche Schönheit*, diese aber als *zufällig* erklärt hat, er damit eben auch behauptet habe, dafs alle zufällige Bewegung eben ihrer Zufälligkeit halber als *anmuthig* zu betrachten sei. Aber

---

[1]) Später rechnet er (S. 390) die *wohlklingende Stimme* neben *freiem Wuchs* und *zarter Haut* zur natürlichen Schönheit.

er braucht eine Ausnahme, und er verschafft sie sich durch einen neuen Scheinschlufs. Nämlich, so allgemein gefafst, würde die Anmuth der Bewegung — wie dies ganz gerechtfertigt wäre — auch auf die Thierwelt und die sogenannte leblose Natur sich ausdehnen lassen, und dies — gestattet der Mythus nicht. „Dafs der griechi„sche Mythus Anmuth und Grazie nur auf die Menschheit ein„schränke, wird kaum einer Erinnerung bedürfen; er geht sogar „noch weiter und schliefst selbst die Schönheit der Gestalt in die „Grenzen der Menschengattung ein, unter welcher der Grieche be„kanntlich auch seine Götter begreift". Zugegeben, dafs dieser Mythus die hellenische Vorstellung von Anmuth vollständig enthalte, begreift er darum das Wesen aller Anmuth, enthält er darum schon den vollen Begriff? — Es bedarf nur der Hinweisung darauf, dafs den Griechen ihrer ganzen Naturanlage nach das wesentlich moderne Element der lyrischen Empfindung für Naturschönheit abging — der Grund davon ist hier nicht auseinander zu setzen, aber die Thatsache selbst erkennt ja auch Schiller in seiner Abhandlung *Ueber sentimentale und naive Dichtung* ausdrücklich an[1]) —, um zu zeigen, wie wenig (abgesehen von der mangelnden philosophischen Nothwendigkeit) dieser Mythus im Ernst als Maafsstab und absolute Basis für eine Erklärung des Begriffs der *Anmuth* Geltung beanspruchen darf. Für Schiller aber gilt er durchaus als solcher Maafsstab. Aus dem obigen Satze schliefst er ohne Weiteres, ohne auch nur einen Versuch der Kritik zu machen, dafs, weil (nämlich nach dem Mythus) „die Anmuth nur ein Vorrecht der Menschen„bildung" sei — was durch nichts bewiesen ist — „keine der„jenigen Bewegungen darauf Anspruch machen können, die der „Mensch auch mit Dem, was blofs Natur ist, gemein hat. Könnten „also die Locken an einem schönen Haupte sich mit Anmuth be„wegen" — Wie? soll das Haupthaar des Menschen in seiner Bewegung, im Flufs seiner Linien, zur *blofsen Natur* gerechnet werden, warum dann nicht auch die Muskulatur und Alles an der sinnlichen Gestalt, was der Bewegung fähig ist? —, „so wäre kein „Grund mehr vorhanden, warum nicht auch die Aeste eines Bau„mes, die Wellen eines Stromes, die Saaten eines Kornfeldes, die „Gliedmafsen der Thiere sich mit Anmuth bewegen sollten. Aber „die Göttin von Gnidos (!) repräsentirt nur die menschliche „Gattung", und darum u. s. f. darf das nicht sein. —

Zunächst wollen wir hier nur hinsichtlich unserer obigen Be-

[1]) Siehe unten No. 822.



merkung, dafs zur anmuthigen Bewegung eine freie Lebensäufserung gehört, hinzufügen, dafs Baumästen, Kornfeldern u. s. f. allerdings keine solche freie Lebensäufserung objektiv zukommt, sondern dafs die Ursache hier in äufseren Dingen, im Anstofs des Windes u. s. f. liegt, dafs indefs diese Bewegungen gleichwohl uns anmuthig erscheinen können, weil wir — im poetischen Sinne — ihnen solche Vorstellung der freien Lebensäufserung leihen. In solchem Hineinbilden freier *Stimmungen* in die Natur liegt überhaupt alle landschaftliche Schönheit, die, weil sie objektiv gar nicht vorhanden, eben deshalb durchaus nur subjektiver Art ist. Es liegt also auch hierin schon kein Widerspruch gegen unsere Erklärung der Anmuth. Bei den Thieren dagegen ist entweder Anmuth, nämlich wo sie als Ausdruck freier Lebensäufserung erscheint, objektiv vorhanden, oder sie fällt zum Theil auch mit unserm Hineinbilden solcher subjektiven Vorstellung zusammen, z. B. beim Spiel von jungen Katzen, bei den freien und anmuthigen Bewegungen eines Reh's im Walde, bei den wellenförmigen Bewegungen einer Schlange u. s. f. — Schiller schliefst nun alle diese Naturbewegungen von dem Gebiet des Anmuthigen unbedingt aus, indem er sie ausdrücklich auf diejenigen „willkürlichen Bewegungen" — man bemerke hier die plötzliche Einschiebung des „Willkürlichen" anstatt des *Zufälligen*[1]) — beschränkt, „die ein Ausdruck moralischer Em„pfindungen sind"[2]). —

Durch diesen nur durch eine Kette von sehr willkürlichen Scheinschlüssen zu Wege gebrachten Gedankensprung hat er nun denjenigen Boden gewonnen, welchen er für die folgenden Bemerkungen braucht. Wenn er daher[3]) zur „philosophischen Unter„suchung" mit den Worten übergeht, er habe sich „bis jetzt darauf „eingeschränkt, den Begriff der Anmuth aus der griechischen Fabel „zu entwickeln, und, wie er hoffe, ohne ihr Gewalt anzuthun", so kann dies zwar zugegeben werden, nicht aber das Umgekehrte, dafs er durch die griechische Fabel nicht sich selbst, seinem Denken, habe Gewalt anthun lassen. Aber merkwürdig: die Schlufsdefinition, in welche er die *mythische Vorstellung* zusammenfafst, besagt etwas ganz Anderes als seine Auslegung, nämlich: „Anmuth ist „eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem

---

[1]) Aber auch dieses neue Prädikat läfst er nach einiger Zeit wieder fallen, indem er es mit seinem graden Gegentheil vertauscht, denn er zeigt später (ganz richtig), dafs die Anmuth eigentlich nur in sympathischen Bewegungen beruhe, die stets etwas Unwillkürliches hätten. (Vergl. unten No. 310.) — [2]) *Sch. W.* a. a. O. S. 387. — [3]) A. a. O. S. 389.

„Subjekt hervorgebracht wird". Welcher Abfall! Wo bleibt das Moment der Bewegung, was doch zuerst als wesentlich bezeichnet wurde, wo das der Zufälligkeit? Jede geschmückte Theaterprinzessin mit gepolsterten Reizen würde auf solche Anmuth Anspruch machen dürfen. Ferner: wird denn der Liebreiz, den Juno durch den Gürtel der Venus empfängt, dadurch schon von ihr *hervorgebracht*, dafs sie ihn anlegt; oder bleibt er nicht vielmehr ein ihr Fremdes, Aeufserliches? — So erübrigt in diesem „Gedanken, „in den jene mythische Vorstellung" (angeblich) „sich auflöst", auch nicht ein einziges Theilchen, sei es vom Mythus, sei es auch von dem Begriff selbst. Es ist unbegreiflich, wie Schiller solchen Satz als den eigentlichen Schlufsgedanken hinstellen konnte, nachdem er unmittelbar vorher das Richtige gesagt, nämlich, dafs „Anmuth „nichts Anderes sei als ein schöner Ausdruck der Seele in den „willkürlichen Bewegungen", und dafs, „wo Anmuth stattfinde, die „Seele das bewegende Princip sei", denn „in ihr sei der Grund „von der Schönheit der Bewegung enthalten". Vergessen wir mithin alle früheren Unklarheiten des Reflektirens und halten wir uns an diese einfache und richtige Auffassung des Begriffs[1]).

308. Was nun die weitere, ausdrücklich als *philosophische Untersuchung* sich ankündigende Erörterung betrifft, so geht sie von der unbewiesenen, oder doch nicht deducirten, sondern nur aus dem Mythus (den Schiller übrigens, trotz seiner Ankündigung, nunmehr philosophisch zu verfahren, abermals herbeizieht) resultirenden Thatsache aus, dafs es eine doppelte Art von Schönheit giebt. Die eine, welche auf Naturbedingungen beruht, nennt er die architektonische Schönheit, die andere, auf Freiheitsbedingungen beruhende, heifst Anmuth (Grazie). Der Ausdruck *architektonische Schönheit* ist etwas ungeschickt, weil die plastische Gestaltung des

[1]) Beiläufig bemerken wir noch, dafs Schiller in seinem Epigramm *Der Gürtel* dem Mythus eine ganz andere Deutung giebt, indem er das Moment der *Scham* als Anmuthsattribut der Schönheit erklärt, das er in der obigen Erörterung gar nicht erwähnt. Er sagt:

In dem Gürtel bewahrt Aphrodite der Reize Geheimnifs;
Was ihr den Zauber verleiht, ist, was sie bindet, die Scham;

wobei die Deutung des „Gürtels" als Bandes durch die feine Beziehung des Gebundenseins der (höheren) Schönheit an die Scham erläutert wird. Dies ist ein sehr fruchtbarer Gedanke, den Schiller aber in seinen ästhetischen Abhandlungen nicht verwerthet. Ein zweites Moment der seelischen Schönheit ist die *rührende Schönheit* oder die Schönheit im Leiden, die gewissermaafsen als Gegenstück zur *Anmuth* betrachtet werden kann. Auch diesem hat Schiller eines seiner geistvollen Epigramme gewidmet:

Sahst du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehen;
Sahst du die Freude nie in einem schönen Gesichte,
Niemals hast du die Freude gesehen.



menschlichen Organismus — denn diese meint er — höchstens hinsichtlich des Skeletts etwas Architektonisches besitzt. Aber wir wollen darüber nicht mit ihm rechten. Wichtiger ist seine Entwicklung dieses Begriffs selbst, weil wir hier mehr von seinem metaphysischen Begriff des Schönen erfahren, als es früher möglich war[1]).

Indem er die architektonische Schönheit (die wir nunmehr kurzweg *Schönheit* nennen können, jedoch immer in Verbindung mit der Vorstellung der menschlichen Gestalt) als diejenige definirt, die „von der bloſsen Natur nach dem Gesetz der Noth„wendigkeit gebildet" werde, beschränkt er dieselbe auf „denjenigen „Theil der menschlichen Schönheit, welcher nicht blos durch Natur„kräfte ausgeführt wird (was von jeder Erscheinung gelte), son„dern der auch nur allein durch Naturkräfte bestimmt ist". Wir wollen hier nicht fragen, wie etwas durch Naturkräfte *ausgeführt* werden kann, was nicht zugleich durch Naturkräfte *bestimmt* würde, sondern deuten seine Ansicht dahin, daſs er mit der *Bestimmung* die nothwendige, durch das Wesen selbst geforderte Gestaltung versteht, also diejenige, welche von zufälligen äuſseren Einflüssen frei hervorgebracht erscheint. Solche ungehinderte, nicht von ihrer immanenten Bestimmung abgelenkte Gestaltung des Menschen ist nun die Schönheit; sie ist als solche dem Glück zu danken, „welches das Bildungsgeschäft der Natur vor jeder Einwir„kung feindlicher Kräfte beschützte"[2]). Sie ist ein „schöner Vor„trag der Zwecke, welche die Natur mit dem Menschen beabsichtigt" und insofern „als ganz gegeben zu beurtheilen". Sie ist zu unterscheiden von der *technischen Vollkommenheit*, worunter man „das „System der Zwecke selbst zu verstehen" hat, während die Schönheit „bloſs die Eigenschaft der Darstellung dieser Zwecke, so „wie sie sich dem anschauenden Vermögen in der Erscheinung „offenbaren", enthält, also kurz die äuſsere zweckgemäſse Gestaltung, aber ohne Vorstellung der Zweckmäſsigkeit. Schiller formulirt diesen ganzen Kant'schen Gedanken durch die Wendung, daſs „das „ästhetische Urtheil die Schönheit von den Zwecken isolirt"[3]), und zwar sowohl von den Naturzwecken als von den moralischen Zwecken. Nichtsdestoweniger — d. h. obschon „das Schöne objektiv auf

---

[1]) Streng genommen müſste dieser Abschnitt unter a) *Metaphysische Aesthetik Schiller's* (s. oben No. 298) gezogen werden. Da er jedoch nur hier im Zusammenhange verständlich ist, so muſsten wir darauf verzichten. Auch ist wohl zu beachten, daſs er auch hier nicht eigentlich von dem Begriff des Schönen überhaupt, sondern von der Schönheit der menschlichen Gestalt und zwar wesentlich im ethischen Sinne handelt. — [2]) A. a. O. S. 390. — [3]) A. a. O. S. 391.

„lauter Naturbedingungen einzuschränken ist"[1]) — ist es „sub-„jektiv in die intelligente Welt zu versetzen". — „Die Schönheit „ist daher" — setzt er mit einer sehr glücklichen Vergleichung hinzu — „als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer „sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört"; daraus ist zu erklären, „wie es zugeht, dafs der Geschmack, als ein Beur-„theilungsvermögen des Schönen, zwischen Geist und Sinnlichkeit „in die Mitte tritt, wie er dem Materiellen die Achtung der Ver-„nunft, wie er dem Rationellen die Zuneigung der Sinne erwirbt". — Hienach ist „die architektonische Schönheit des Menschen der „sinnliche Ausdruck eines Vernunftbegriffs, aber" — setzt er hinzu — „sie ist es in keinem andern Sinne und mit „keinem gröſseren Rechte als überhaupt jede schöne Bil-„dung der Natur. Dem Grade nach übertrifft sie zwar alle „andern Schönheiten, aber der Art nach steht sie in der nämlichen „Reihe mit denselben".

Hiemit war nun abermals der Weg abwärts zur Bestimmung der Naturschönheit überhaupt und in ihrer Stufenfolge geöffnet, und es kann auffallen, dafs Schiller ihn weder hier noch sonst einschlägt, da er doch die Aufgabe selber formulirt. Statt dessen ignorirt er alle übrige Schönheit aufser der des Menschen, deren Begriff, als höchste Spitze der Naturschönheit, gerade dadurch am deutlichsten sich herausgestellt haben würde. „Dafs die Darstellung der Zwecke „am Menschen schöner ausgefallen ist" — dieser Komparativ ist schon eine unwillkürliche Koncession gegen die Naturschönheit — „als bei anderen organischen Bildungen, ist als eine Gunst anzu-„sehen, welche die Vernunft, als Gesetzgeberin des menschlichen „Baues, der Natur als Ausrichterin ihrer Gesetze erzeigt". — Die Vernunft! welche Vernunft? — „Die Vernunft verfolgt zwar bei „der Technik des Menschen ihre Zwecke mit strenger Nothwendig-„keit, aber glücklicherweise treffen ihre Forderungen mit der Noth-„wendigkeit der Natur zusammen". — Ist dies denn nicht in allen, auch den niedrigsten Naturbildungen der Fall? und, wäre es nicht der Fall, würde daraus nicht folgen, dafs in ihnen die Vernunft gegen die Natur machtlos d. h. unvernünftig ist? Nein, es ist nicht der Fall, sagt Schiller, denn „dieses" (Zusammentreffen der Naturnothwendigkeit und der vernünftigen Gesetzmäfsigkeit nämlich: welch ein Gegensatz!) „kann nur von der Schönheit des Menschen gelten, „wo die Naturnothwendigkeit durch die Nothwendigkeit des sie be-

[1]) S. 396.

„stimmenden teleologischen Grundes unterstützt wird". Findet denn aber solcher Zusammenhang nicht überhaupt in aller Natur statt?

Man weiſs in der That nicht, was man von dieser sonderbaren Naturanschauung Schiller's denken soll. Es ist kaum anzunehmen, daſs er, etwa durch eine Verwechselung der objektiven Vernunft und der subjektiven (menschlichen), nur deshalb die Schönheit auf den Menschen beschränken wolle, weil der Mensch *vernünftig* sei, die Natur aber nicht. Und doch ist die Sache nicht anders zu erklären. Allerdings ist es ihm, wie sich gleich zeigen wird, nicht eigentlich um den Unterschied der menschlichen Schönheit und der Naturschönheit, sondern vielmehr um den der architektonischen Schönheit des Menschen und seiner freien Schönheit zu thun; die Schiefheit des Gedankens wird dadurch aber nicht aufgehoben. Hier müssen wir überhaupt die Bemerkung machen, daſs Schiller — und darin zeigt sich das Vorwalten des blos anschauenden gegen das spekulative Element seines Reflektirens —, wo er ein bestimmtes Ziel im Auge hat, das er durch seine Reflexion erreichen will, weder rechts noch links schaut, sondern die Begriffe, ganz unbekümmert um ihre sonstige Tragweite, stets so faſst, wie er es gerade nöthig hat, daſs sie gefaſst werden müssen. Aus dieser Willkür der Reflexion stammen seine meisten Gedankenfehler und Widersprüche.

309. Er geht jetzt zu dem Gegensatz gegen die *architektonische* Schönheit als die an die Natur gebundene, nämlich zur Entwicklung des Begriffs der freien Schönheit des Menschen über. „Der „Mensch" — sagt er — „ist" (auſser daſs er Naturwesen ist) „zugleich eine Person, ein Wesen also, das selbst Ursache und zwar „absolut letzte Ursache seiner Zustände sein kann . . Die Art seines Erscheinens ist abhängig von der Art seines Empfindens und „Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freiheit, und „nicht die Natur nach ihrer Nothwendigkeit bestimmt". — Was die *Empfindung* betrifft, so möchte diese bei dem Thiere ebensogut Quelle freier Schönheit sein und sie ist es auch in der That. Denn das freie Spiel, welches ja Schiller selbst als Ueberfluſs der Lebensthätigkeit in der Natur bezeichnet[1]), ist hier in Wahrheit die Quelle der Anmuth der Bewegung. Er wäre also, wenn er dies leugnete, gezwungen, die Quelle der freien Schönheit nur auf den Willen und zwar auf den ethischen, nicht auf den Willen schlechthin, denn diesen besitzt auch das Thier im Begehren und Auswählen, zu beschränken: wir werden sehen, wie er damit zurecht

[1]) S. oben No. 302.

kommt. Er fährt fort[1]): „Indem also die Person oder das freie „Principium im Menschen es auf sich nimmt, das Spiel der Erscheinungen zu bestimmen und durch seine Dazwischenkunft der Natur „die Macht entzieht, die Schönheit ihres Werks zu beschützen, so „tritt es selbst an die Stelle der Natur und übernimmt mit den „Rechten derselben auch ihre Verpflichtungen . . . diese Freiheit regiert also jetzt die Schönheit: die Natur gab die Schönheit „des Bau's, die Seele giebt die Schönheit des Spiels. „Und nun wissen wir auch, was wir unter Anmuth und Grazie „zu verstehen haben. Anmuth ist die Schönheit der Gestalt unter „dem Einflufs der Freiheit". — Noch einmal: wo bleibt hier das Moment der *Zufälligkeit?* — Er fügt dann noch in sonderbarem Gebrauch der Ausdrücke hinzu, dafs die architektonische Schönheit *ein Talent*, die Anmuth dagegen ein *persönliches Verdienst* sei, was beides wohl nicht ohne Weiteres zugestanden werden kann. —

310. Die *architektonische Schönheit*, welche ihm eigentlich nur als Folie für die *Anmuth* gedient hat, läfst er nun fallen, um sich mit der letzteren allein zu beschäftigen. Er wiederholt zunächst, dafs „Anmuth nur der Bewegung zukommen könne, da eine Veränderung im Gemüth sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt „offenbare", aber dies „hindere nicht, dafs nicht auch feste und „ruhende Züge Anmuth zeigen könnten", wenn sie nämlich, ursprünglich aus Bewegungen stammend, „habituell würden und bleibende Spuren eindrückten". Dafs er dagegen „diejenigen Bewegungen, welche nur der Natur angehören", ausschliefsen mufs, ist selbstverständlich, denn „Grazie ist immer nur die Schönheit der durch „Freiheit bewegten Gestalt". Weiter aber kommt er dann auf die doppelte Quelle der Bewegungen zurück, sofern diese nämlich entweder aus dem Willen oder aus der Empfindung stammen. Erstere nennt er *willkürliche*, die letzteren *sympathetische* Bewegungen. Aber er beeilt sich sofort, von den letzteren diejenigen zu trennen und als *anmuthige* zu leugnen, „welche das sinnliche Gefühlsvermögen und der Naturtrieb bestimmt: denn der Naturtrieb „ist kein freies Princip, und was er verrichtet, ist keine Handlung „der Person". Allein, wenn die *sympathetischen Bewegungen* einen Gegensatz gegen die *willkürlichen* bilden, so sind sie doch wohl als unwillkürliche zu bezeichnen; und in der That bezeichnet er sie (s. u.) selber so. Sind sie dies aber, so ist es ganz gleichgültig, ob sie einer „moralischen Empfindung", bezüglich „der moralischen

[1]) A. a. O. S. 401.

„Gesinnung zur Begleitung dienen“, oder einfach Ausdruck freier Lebensthätigkeit überhaupt sind. Im Gegentheil hätte Schiller diese moralische Nebenbedeutung davon ausdrücklich absondern müssen, um ihnen Das, was sie eigentlich charakterisirt, die liebenswürdige Unabsichtlichkeit, das Unbewufste, Unberechnete, zu bewahren. Sobald wir die sympathetischen Bewegungen mit moralischen Beziehungen in Verbindung setzen, so hört das darin waltende Instinktive, die Unmittelbarkeit, auf. Freilich würde er, wenn er sie ohne solche Beschränkung gefafst hätte, genöthigt gewesen sein, auch der Natur Anmuth zuzuerkennen, wogegen er sich durchaus sträubt; und zwar aus dem in seinem Sinne sehr guten Grunde, weil er die Anmuth nur auf sympathische unwillkürliche Bewegungen beschränkt, von den willkürlichen dagegen nur diejenigen zuläfst, welche mit solchen verbunden sind. Er sagt[1]): „Eine willkürliche „Bewegung, wenn sie sich nicht zugleich mit einer sympatheti„schen verbindet, oder was ebensoviel sagt, nicht mit etwas „Unwillkürlichem, das in dem moralischen“ (warum moralischen?) „Empfindungszustand der Person seinen Grund hat, ver„mischt, kann niemals Grazie zeigen . ., die sympathetische „Bewegung begleitet die Handlung des Gemüths“ u. s. f.

Kurz, sofern die willkürlichen Bewegungen lediglich durch ihre Verbindung mit den sympathetischen anmuthig werden können, so sind es diese, die unwillkürlichen, welche allein die Quelle der Anmuth sind. Im Begriff des Unwillkürlichen, d. h. ohne Willen, unabsichtlich sich Aeufsernden, liegt aber schon nothwendig, wenn nicht die Ausschliefsung jeder moralischen Beziehung, so doch die Indifferenz dagegen. Die anmuthigen Bewegungen können also aus moralischen Empfindungen stammen, aber sie brauchen es nicht: damit ist der Bann aufgehoben und die Anmuth von der Beschränkung auf das ethische Handeln sowohl wie überhaupt auf das menschliche Thun befreit. Gewifs ist es, dafs die Anmuth, wie überhaupt alle Schönheit, im Menschen zur vollendetsten und reichsten Erscheinung gelangt, aber sie darauf beschränken wollen hiefse die Schönheit der Natur überhaupt aufheben. Wenn daher Schiller im weiteren Verfolg[2]) erklärt, dafs man „aus den Reden eines Menschen „zwar berechnen könne, für was er will gehalten sein; aber „Das, was er wirklich ist“ — d. h. seine Natur — „müsse „man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus seinen

[1]) A. a. O. S. 407. — [2]) A. a. O. S. 409.

„Geberden, also aus Bewegungen, die er nicht will. zu er-„rathen suchen“, so hebt er eigentlich sein eignes Princip selber auf. Er spricht dann weiter von der *nachgeahmten*, der *affektirten Anmuth*, die sich zu der wahren Anmuth verhalte, wie die Toiletten-schönheit zur architektonischen, mit liebevollem Eingehen in das Wesen der Sache, wie er denn überhaupt, wo er sich nicht den Anschein giebt, streng philosophisch zu verfahren, aufserordentlich reich an feingefühlten Gedanken ist. Freilich lenkt er dann wieder in einen Irrweg ein, z. B. wenn er[1]) sagt: „die Bildung eines Men-„schen ist also nur soweit seine Bildung, als sie mimisch ist; aber „auch soweit sie mimisch ist, ist sie sein“; womit denn also dem Thier das Mimische, die Geberde, abgesprochen wird. Dafs dies seine Ansicht ist, geht aus einer Stelle kurz zuvor hervor, indem er bemerkt, dafs, „wenn wir aus dem architektonischen Theil „seiner“ (des Menschen) „Bildung erfahren, was die Natur mit ihm „beabsichtigt hat, wir nur aus dem *mimischen* Theil derselben erfahren, „was er selbst zur Erfüllung dieser Absicht gethan hat“. Dann folgt jene (schon in der Einleitung erwähnte)[2]) Erörterung über den Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft im Menschen und seine Ausgleichung durch die Schönheit; eine Versöhnung der widerstreitenden Momente, die er als *schöne Seele* bezeichnet, in welcher nicht die einzelne Handlung, „sondern der ganze Charakter sitt-„lich ist“[3]). „In der *schönen Seele* ist es also, wo Sinnlichkeit und „Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr „Ausdruck in der Erscheinung“ . . ; „die architektonische Schönheit „kann Wohlgefallen, Bewunderung erregen; aber nur die Anmuth „wird hinreifsen“.

311. Sehr kurz ist nun, worauf man eigentlich besonders gespannt ist, Schiller's Betrachtung der *Anmuth* unter dem Gesichtspunkt der geschlechtlichen Bildungsunterschiede[4]); der Grund liegt darin, dafs er in der That bei der ganzen vorigen Erörterung, obschon er immer nur von dem Menschen überhaupt spricht, wesentlich die weibliche Schönheit in der Vorstellung hat. Er sagt daher nur, dafs „man, im Ganzen genommen, die *Anmuth* „mehr bei dem weiblichen Geschlecht, (die *Schönheit* mehr bei dem „männlichen) finden werde“. Aber den tieferen Grund davon — obschon er meint, dafs er nicht weit zu suchen sei — giebt er nicht an, trotzdem er durch die Einführung des Begriffs des *Sym-*

[1]) A. a. O. S. 416. — [2]) Siehe oben No. 296. — [3]) A. a. O. S. 437. — [4]) A. a. O. S. 438.

pathetischen darauf hingelenkt werden konnte, sondern er betrachtet die Sache mehr physiologisch und ethisch, als psychologisch. Er sagt: „Zur Anmuth muſs sowohl der körperliche Bau als der „Charakter beitragen; jener durch seine Biegsamkeit, Eindrücke „anzunehmen, dieser durch die sittliche Harmonie der Gefühle. In „beiden war die Natur dem Weibe günstiger als dem Manne". — Der hierin liegenden einseitigen Beschränkung der Harmonie der Gefühle auf die *Sittlichkeit* widerspricht er indeſs fast unmittelbar darauf selbst durch die Bemerkung, daſs „der weibliche Charakter „sich selten zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben und „es selten weiter als zu affectionirten Handlungen bringen „werde". Hiemit trifft er das Richtige; denn nur deshalb, weil die Natur des Weibes wesentlich eine sympathische, sensitive ist, nicht aber weil diese Sympathie bei ihm auf sittlicher Grundlage beruht, ist das Weib der Anmuth mehr fähig als der Mann; das Körperliche, die Nachgiebigkeit und Weichheit der Formen u. s. f. hängt damit allerdings auf's Innigste zusammen, weil darin zugleich die gröſsere Leichtigkeit der Bewegung enthalten ist.

So wird Schiller abermals von den anfänglichen Irrungen, auf die ihn lediglich die von einem falschen Princip ausgehende Reflexion geführt, durch den Takt seines instinktiven Gefühls zu der richtigen Auffassung zurückgeleitet. Durch die Worte: „Weil nun „die Sittlichkeit des Weibes gewöhnlich auf Seiten der Neigung ist, „so wird es sich in der Erscheinung ebenso ausnehmen, als ob „die Neigung auf Seiten der Sittlichkeit wäre", stöſst er sein eigenes Princip wieder um, denn es liegt darin offenbar die Konsequenz, daſs im Weibe weder der körperliche Bau (oder dieser doch nur mittelbar) noch der Charakter (auch dieser nur mittelbar), sondern allein die *Neigung*, d. h. die seelische Sympathie, das Pathos der weiblichen Natur es ist, was die Grundquelle der Anmuth bildet[1]. Das Weib bedarf weder einer besonderen hohen Sittlichkeit noch einer hervorragenden Schönheit, um Anmuth entwickeln zu können, sondern allein einer sympathischen Natur; ja, man kann geradezu

---

[1]) In diesem Sinne faſst Schiller auch die „Macht des Weibes" in dem gleichnamigen Epigramm:

Mächtig seid ihr, ihr seid's durch der Gegenwart mächtigen Zauber,
Was die stille nicht wirkt, wirkt die rauschende nie.
Kraft erwart' ich vom Mann, des Gesetzes Würde behaupt' er,
Aber durch *Anmuth* allein herrschet und herrsche das Weib.

Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten,
Aber dann haben sie dich, höchste der Kronen, entbehrt;
Wahre Königin ist nur des Weibes weibliche Schönheit,
Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet blos, weil sie sich zeigt.

behaupten, daſs, wo im Weibe die Sittlichkeit den verständigen Charakter rigoroser Moralität annimmt, in demselben Grade die Anmuth verschwindet, ohne dafür einen Ersatz in der dem Manne eigenthümlichen *Würde* zu gewähren. — Diese Reflexion führt abermals auf die Naturanlage als Bedingung der weiblichen Anmuth und damit zu dem Satze zurück, daſs, wo immer sich in der Natur eine freie, d. h. harmonische Lebensäuſserung, eine seelische Bewegung findet, auch von Anmuth die Rede sein darf und muſs. Daſs Schiller diesen Satz nicht anerkennt, ist seine Einseitigkeit.

312. Bei dem Uebergange zu dem zweiten Theil der Abhandlung, nämlich zur Bestimmung des Begriffs der Würde setzt Schiller diese sogleich mit der *Anmuth* in einen Gegensatz, indem er das Axiom aufstellt: „Sowie die *Anmuth* Ausdruck einer schönen „Seele ist, so ist *Würde* Ausdruck einer erhabenen Gesin-„nung"[1]). — Daſs er hier den Begriff des *Erhabenen* einführt, ohne ihn zu definiren, könnte dadurch als gerechtfertigt betrachtet werden, daſs er diesem Begriff — und zwar nach zwei Seiten hin, nämlich dem Erhabenen der Natur[2]) und dem künstlerisch-Erhabenen, dem *Pathetischen*, — besondere Abhandlungen gewidmet hat, ihn also als bekannt voraussetzen kann. Allein hier ist weder von dem einen noch von dem andern die Rede. So verschieden beide Arten sind, so stimmen sie doch in dem Punkte zusammen, daſs sie ein subjektiv-Erhabenes darstellen, d. h. daſs der Eindruck, den die angeschauten Gegenstände auf uns hervorbringen, ein erhabener ist. Hier dagegen ist von dem objektiv-Erhabenen, vom Erhabenen der Gesinnung, die Rede, und dies ist noch nirgend erklärt. Somit dürfen wir vermuthen, daſs die Untersuchung über den Begriff der *Würde* eben auf die Definition des Erhabenen der Gesinnung abzielt. Zweitens ist zu fragen, wie, wenn die *Anmuth* einerseits als Grazie in einen Gegensatz gegen die architektonische Schönheit, andererseits gegen die Würde als Erhabenheit der Gesinnung gestellt wird, sich denn nun diese beiden Seiten der Anmuth zu einander verhalten. Sind diese Begriffe sämmtlich koordinirt, oder theilweise subordinirt? — diese Frage war zuerst zu beantworten. Schiller geht zuerst von der *architektonischen Schönheit* aus, setzt dieser die *Anmuth* und letzterer nunmehr wieder die *Würde* entgegen: folgerichtig müſste also die Würde mit der architektonischen Schönheit zusammenfallen; wovon natürlich die Rede

---

[1]) A. a. O. S. 440 ff. — [2]) Von diesem ist schon oben im metaphysischen Abschnitt die Rede gewesen (S. oben No. 298, 299).

nicht sein kann. Der Fehler liegt darin, dafs er der architektonischen Schönheit, d. h. der Schönheit der Gestalt, der äufseren Form, nicht das entsprechende Allgemeine, nämlich die Schönheit der inneren Lebensthätigkeit überhaupt, sondern sogleich eine besondere Art der letzteren, nämlich die *Anmuth*, gegenüberstellt, welche mit der *Würde* zusammen, als koordinirt Entgegengesetzte, den Inhalt der inneren Schönheit ausmachen.

Nach dieser nothwendigen Orientirung kehren wir nun zu dem obigen Axiom zurück. Was das Moment des *Erhabenen* betrifft, so erläutert er es dadurch, dafs „der Wille des Menschen ein erhabe„ner Begriff sei, auch dann, wenn man auf seinen moralischen Ge„brauch nicht achtet“. Es ist also auch hier das Moment der abstrakten Freiheit, der unbedingten Selbstbestimmung, was als die Quelle des Erhabenen der Gesinnung gesetzt wird; aber auch nur als die Quelle, als die Dynamis, nicht als die energische Form. Diese ist durch die Vernunft bestimmt. Der Mensch ist schlechthin zwar an keine Nothwendigkeit gebunden, „aber verbunden ist „er dem Gesetz der Vernunft. Er gebraucht also seine Freiheit „wirklich, wenn er gleich der Vernunft widersprechend handelt, „aber er gebraucht sie unwürdig, weil er ungeachtet seiner Frei„heit doch nur innerhalb der Natur stehen bleibt“, nämlich wenn er nur will, was er begehrt. Hier ist also der Konflikt zwischen Vernunft und sinnlichem Triebe der Grund zunächst des sittlichen Handelns überhaupt, sodann, „wo (in Affekten) die Natur den Willen „gewaltsam auf ihre Seite zu ziehen strebt“, wo also keine Harmonie von Neigung und Pflicht möglich ist, welche die Handlung moralisch-schön machen würde, der Grund des sittlich-grofsen Handelns. Schlecht und recht möchte man sagen, dafs diese *Gröfse* einfach Pflichterfüllung im Sinne des Kant'schen kategorischen Imperativ und ohne weiteres Prädikat blos *moralisch* zu nennen war, so dafs mithin die Gröfse im Grunde nur in einem Gradverhältnifs läge; oder: wo die Versuchung sehr stark ist oder die drohenden Leiden sehr grofs erscheinen, da gewinnt das sittliche Handeln durch diese Vergleichung ebenfalls den Charakter der Gröfse und Stärke, d. h. der Erhabenheit. Die Gewalt des Kampfes, die Macht der gegeneinander anstürmenden Kräfte verleihen dem endlichen Siege das Gepräge der Erhabenheit, und der Zuschauer begleitet die Phasen solchen Kampfes mit den aristotelischen *Furcht und Mitleid*; mit der Furcht, der Kämpfende könne unterliegen, mit dem Mitleid über die Leiden des Helden. — Zu diesen Reflexionen kommt aber Schiller hier nicht, da diese das Erhabene der Gesin-

nung bereits von seiner künstlerischen Seite fassen als *tragisches Pathos*; sondern ihm ist es hier zunächst um die anthropologische Betrachtung zu thun. „Die *schöne Seele* mufs sich also im Affekt „in eine *erhabene* verwandeln, und das ist der untrügliche Probir- „stein, wodurch man sie von dem *guten Herzen* oder der *Temperamentstugend* unterscheiden kann“.

Sehen wir jedoch genauer zu, so ist dieser Gegensatz nicht richtig; es handelt sich nicht um Affekt und Affektlosigkeit, sondern um Kampf und Kampflosigkeit, was keineswegs Dasselbe ist. Die *schöne Seele*, als Harmonie von Pflicht und Neigung, ist kampflos. Aber giebt es überhaupt solche schöne Seelen in so absolutem Sinne? Und sollen nun Alle, die — nicht ohne Kampf, und wäre es auch nur, dafs sie sich vom Nachmittagsschlaf aufraffen, um zur rechten Zeit in's Bureau zu gehen — einfach ihre Pflicht, wenn auch gegen ihre Neigung, erfüllen, sich schon einer erhabenen Gesinnung und sittlicher Gröfse rühmen dürfen? — Wenn nun Schiller weiter sagt: „Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft „ist Geistesfreiheit, und *Würde* heifst ihr Ausdruck in der Erschei- „nung“, so möchten damit doch, so allgemein ausgedrückt, die Grenzen der Würde allzuweit ausgedehnt sein. — Näher kommt er[1] dem wahren Begriff der *Würde* schon dadurch, dafs er „Ruhe im Leiden“ als Das bezeichnet, „worin die Würde eigentlich besteht“, obschon auch dies noch nicht zulangt. Denn es kommt dabei nicht nur auf die Gröfse des Leidens, sondern auch auf die Qualität und Gröfse der Zwecke an, für welche sich der Mensch dem Leiden unterzieht. Die nun folgende Vergleichung von *Anmuth* und *Würde* nach ihren realen Bedingungen enthält viel fein Beobachtetes. In der „Vereinigung von Anmuth und Würde, jene durch die architek- „tonische Schönheit, diese durch die Kraft unterstützt, in derselben „Person“ sieht er „den Ausdruck der Menschheit vollendet“, d. h das „Ideal menschlicher Schönheit“, wie es in der *Niobe*, dem *belvederischen Apoll* u. s. f. zu erkennen sei. „Der höchste Grad der „Würde ist die Majestät“. Als negative Abbilder derselben betrachtet er dann noch das Schwülstige, das Kostbare (im Sinn des französischen *précieux*) die Ziererei, die Feierlichkeit und die Gravität — Ausdrücke, die wir zum Theil heute nicht mehr in diesem Sinne brauchen.

Dies ist das Wesentliche, was über die anthropologische Betrachtung des Schönen in seinen verschiedenen Momenten seitens

[1]) A. a. O. S. 450.

Schiller's mitzutheilen wäre. Wir sehen, daſs überall, wo er sich seinem feinen und sicher treffenden Takt des Gefühls überläſst, er bewundernswürdig erscheint durch die Tiefe und Klarheit der Gedanken, in denen er es sich zum Bewuſstsein bringt; daſs aber, wo er zu reflektiren beginnt, er sich leicht durch scheinbare Aehnlichkeit von Begriffen auf falsche Wege verleiten läſst, namentlich wenn er ein bestimmtes, von vornherein als zu erreichend vorgesetztes Ziel vor Augen hat. — Werfen wir nunmehr noch einen Blick auf seine kunstphilosophischen Anschauungen.

3. Die kunstphilosophische Aesthetik Schiller's.

a. Das allgemeine Kunstbedürfniſs. — Der ästhetische Schein. — Aufgehen des Stoffs in die Form, als Wesen des Künstlerischen. — Sonderung der Künste.

313. Für den logischen Zusammenhang der nun folgenden Betrachtung müssen wir abermals auf Schiller's „Briefe über ästhe- „tische Erziehung“ zurückgreifen, um diejenigen Abschnitte, welche wir oben absichtlich unberücksichtigt gelassen haben, weil sie mit der anthropologischen Betrachtung nur mittelbar in Verbindung stehen, nunmehr in Betracht zu ziehen. Die Beziehung, welche zwischen der *Anthropologie der Schönheit* und der *Philosophie der Kunst* obwaltet, besteht nämlich — abgesehen von der gemeinschaftlichen metaphysischen Grundlegung, welche beiden Betrachtungsweisen in der Deduction der Fundamentalbegriffe gleichsam das Handwerkszeug liefert — darin, daſs sie einerseits, genetisch gefaſst, von demselben Punkte ausgehen, nämlich von dem Kunstbedürfniſs des Menschen, andrerseits, daſs sie in ihrer specifischen Entwicklung zwei verschiedene Verwirklichungsweisen dieses Kunstbedürfnisses zu Objekten haben: die Anthropologie des Schönen den *ästhetischen*, (d. h. den sich selbst schön gestaltenden) Menschen als Aufgabe der Kulturbildung, die Philosophie der Kunst den *Künstler*, d. h. den seine Schönheitsempfindung äuſserlich gestaltenden, objektiv-künstlerisch schaffenden Menschen. —

Indem wir in letzterer Beziehung, die jetzt uns ausschlieſslich zu beschäftigen hat, wieder zu jener gemeinsamen Quelle zurückkehren, d. h. zum Kunstbedürfniſs, Kunsttrieb, Spieltrieb, eder wie man es nun nennen mag, so haben wir zunächst zu fragen, wie daraus Schiller — statt des *ästhetischen Menschen* — den *Künstler* und sein Produkt, die *Kunst* überhaupt und die *Künste*, entwickelt. Um von vornherein dem Leser einen Leitfaden für die Darstellung dieser Entwicklung an die Hand zu geben, ist zu bemerken, daſs die Hauptpunkte, um die es sich hiebei handeln muſs, folgende sein

werden: 1) der **Begriff und die Bedeutung des Scheins**, als desjenigen Moments, welches das Spiel, diese erste Aeufserung des Kunsttriebes, zum *ästhetischen* macht; 2) der **Begriff der Kunst**, als objektive Verwirklichung des schönen Scheins; 3) die in diesem Begriff liegenden **gegensätzlichen Momente, welche zur Specialisirung der Künste** führen. — Ueber den letzteren Punkt drücken wir uns hier absichtlich unbestimmt aus, weil, wie wir sehen werden, sich in der denselben betreffenden Behandlung Schiller's so beträchtliche Lücken finden, dafs wir in dieser Hinsicht — mit Ausnahme seiner Betrachtung der Poesie — nur im Allgemeinen von Einzelansichten bei ihm sprechen können. Die bildende Kunst sowie die Musik tritt für ihn fast ganz in den Hintergrund, während er der Poesie sein Hauptinteresse zuwendet.

314. „Was ist es für ein Phänomen" — fragt Schiller[1]) — „durch welches sich beim Wilden der Eintritt in die Menschheit „verkündigt? So weit wir auch die Geschichte befragen, es ist das„selbe bei allen Völkerstämmen, welche der Sklaverei des thierischen „Standes entsprungen sind: die **Freude am Schein**, die Neigung „zum **Putz** und zum **Spiele**"[2]). Dafs diese erste Form des Er-

---

[1]) *Briefe üb. ästh. Erz.* (Werke XII) S. 186.

[2]) In den *Künstlern* schildert er diesen Uebergang mehr im Sinne des theoretischen Kunstbedürfnisses; nicht im *Spiele* und *Putz*, sondern im **Nachahmen** der Naturformen sieht er den ersten Schritt zur Befriedigung dieses Bedürfnisses: „Früher" — sagt er, als noch keine Kunst existirte, da gab es für den Menschen nichts als

. . . ein streitendes Gestaltenheer,
Die seinen Sinn in Sklavenbanden hielten,
Und ungesellig, rauh wie er,
Mit tausend Kräften auf ihn zielten.
— So stand die Schöpfung vor dem **Wilden**;
Durch der **Begierde** blinde Fessel nur
An die **Erscheinungen gebunden**,
Entfloh ihm ungenossen, **unempfunden**
Die schöne **Seele der Natur**.

Und wie sie fliehend jetzt vorüberfuhr,
Ergriffet **Ihr** die nachbarlichen Schatten,
Mit zartem Sinn, mit stiller Hand
Und lerntet in harmon'schem Band
Gesellig sie zusammengatten.
Leicht schwebend fühlte sich der Blick
Vom schlanken **Wuchs der Ceder** angezogen,
Gefällig **strahlte der Krystall der Wogen**
Die **hüpfende Gestalt** zurück.
Wie konntet Ihr des schönen Winks verfehlen,
Womit Euch die Natur hülfreich entgegenkam?
Die Kunst, den **Schatten ihr nachahmend abzustehlen**,
Wies Euch das Bild, das auf der Woge schwamm...
Die schöne **Bildkraft** ward in Eurem Busen wach;
Zu edel schon, nicht müfsig zu empfangen,
Schuft ihr im Sand, im Thon, den holden Schatten nach,
Im **Umrifs** ward sein Dasein aufgefangen.
Lebendig regte sich des Wirkens süfse Lust:
Die **erste Schöpfung** trat aus freier Brust."

So ist es also die bildende Kunst, auf dem Nachahmungstrieb beruhend, folglich das **objektive** Kunstbedürfnifs, das Bedürfnifs zu **schaffen**, zu gestalten, was die *Kette der Begierde* bricht und den Wilden frei macht, nicht der **Spieltrieb** und der

wachens zum menschlichen Dasein übrigens in der That das Kunstbedürfniſs zum Inhalt hat, also im Princip dieselbe Stellung zum Bewuſstsein einnimmt wie die höchste Blüthe der Kunstentwicklung, geht daraus hervor, daſs sie beide in gleicher Weise die Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft bilden. Denn das Künstlerische besteht wesentlich darin, daſs es einerseits über das materielle Bedürfniſs hinausgeht, also *Spiel, Luxus, Putz* ist, andrerseits aber noch nicht zum rein Ideellen, durch Abthun alles Stofflichen, hindurchdringt. Beide Momente sind in dem Begriff des Scheins enthalten, nämlich: daſs das Spiel gegen das sinnlich Reale nur Schein ist und daſs in ihm das vernünftig Ideelle scheint, zur realen *Erscheinung* kommt[1]). Schiller drückt diesen Gedanken so aus: „Die höchste Stupidität und der höchste Verstand" — also eben jene Extreme — „haben darin eine gewisse Affinität mitein-„ander, daſs sie beide nur das Reelle suchen und für den bloſsen

---

Putz, in welchem der Mensch sich selbst zum ersten Kunstwerk macht. Schiller läſst daher, in unmittelbarer Anknüpfung daran,

> den Obelisken und die Pyramiden steigen:
> Die Herme stand, die Säule sprang empor u. s. f.;

aber, als erinnerte er sich seiner Theorie vom *Spieltrieb*, lenkt er plötzlich um und beginnt die nächste Strophe mit einem Zurückgriff über jene *erste Schöpfung*, die dadurch zur zweiten wird, zu einer noch früheren; und diese können wir denn wohl als die zuerst vergessene *Neigung zum Spiel und zum Putze* deuten. Denn er sagt:

> Die Auswahl einer Blumenflor,
> Mit weiser Hand in einen Strauſs gebunden —
> So trat die erste Kunst aus der Natur;

dies ist also doch etwas entschieden Anderes als das vorige Nachbilden der Schattenumrisse.

> Jetzt wurden Sträuſse schon in einen Kranz gewunden —
> Und eine zweite höhere Kunst erstand
> Aus Schöpfungen der Menschenhand u. s. f.

Denn daſs diese Schilderung von der Fortbildung des *Blumenstrauſses* zu einem *Kranze* eben nur ein Bild sein und weiter nichts andeuten solle, als daſs aus einzelnen Säulen Tempelhallen werden, worauf etwa die folgenden Worte bezogen werden könnten:

> Die Säule muſs, dem Gleichmaaſs unterthan,
> An ihre Schwestern nachbarlich sich schlieſsen u. s. f.,

dies möchte, da es zu falschen Vorstellungen führen würde, kaum anzunehmen sein. Eine einzelne Säule wird überhaupt nicht zuerst gemacht, sondern ist ein allmälig sich entwickelndes Produkt am Tempel selbst. Das Ganze ist überall das Erste und aus diesem entwickeln sich die Details als seine Glieder heraus und erheben so das Ganze wieder zu einer höheren Gesammtform. Jenes Bild ist daher nicht symbolisch, sondern direkt zu deuten. Schiller meint hier wörtlich, daſs der Anfang, die erste Stufe des Kunsttriebes in dem sich-Schmücken mit Blumen (Muscheln u. s. f.) bestanden habe und daſs hieraus zuerst der *Kranz*, als erste allgemeine Schönheitsform, entstanden sei, an welche dann etwa das Nachbilden der Naturformen sich unmittelbar anknüpfte. Aehnlich wie der freie, bloſs auf Schmuck abzielende Strauſs zum Kranz, ebenso wird das rohe *Haberrohr*, woraus nur „des Waldes Melodie floſs", auf der zweiten Stufe zur „*Lyra* des Sängers, der von Titanen sang" u. s. f. — Auf diese Weise läſst sich der offenbare Widerspruch zwischen den beiden Stellen vielleicht vermitteln. — [1]) Vergl. oben No. 302 am Schluſs.

„Schein gänzlich unempfänglich sind... Die Dummheit" (warum gerade Dummheit? Sinnlichkeit wäre genügend) „kann sich nicht „über die Wirklichkeit erheben und der Verstand nicht unter der „Wahrheit stehen bleiben". Er nennt daher mit Recht „das Interesse am Schein eine wahre Erweiterung der Menschheit" (menschlichen Sinns) „und einen entschiedenen Schritt zur Kultur".... „Erst wenn das Bedürfniſs gestillt ist, entwickelt die Einbildungs„kraft ihr ungebundenes Vermögen"... „Die Realität der Dinge „ist ihr (der Dinge) Werk; der Schein der Dinge ist des Menschen „Werk, und ein Gemüth, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich „schon nicht mehr an Dem, was es empfängt, sondern was es thut". Es ist seit Aristoteles[1]) das erste Mal in der Geschichte der Aesthetik, daſs der wichtige, ja für das Wesen der Kunst fundamentale Begriff des *Scheins* in dieser echt spekulativen Weise seinem wahren Wesen nach bestimmt wird; auch ist sich Schiller der Neuheit des Gedankens so sehr bewuſst, daſs er es für nöthig hält, einem möglichen Miſsverständniſs dieser Lobrede auf den Schein vorzubeugen, indem er den *ästhetischen* Schein von dem *logischen*, den er als „Betrug" kennzeichnet, unterscheidet. Dann aber kehrt er zu dem ersteren mit der entschiedenen Bemerkung zurück, daſs „ihn „verachten alle schöne Kunst verachten" heiſse, da ihr Wesen gerade der Schein sei.

Wann aber ist der Schein *ästhetisch*? „Nur soweit" — antwortet Schiller[2]) — „als er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch „auf Realität ausdrücklich lossagt) und als er selbstständig ist „(allen Beistand der Realität entbehrt). Sobald er falsch ist und „Realität heuchelt, und sobald er unrein und der Realität zu seiner „Wirkung bedürftig ist, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug „zu materiellen Zwecken" (nämlich zum Zweck der Täuschung oder natürlichen Illusion)... „Es erfordert einen ungleich höheren Grad „der schönen Kultur, in dem Lebendigen selbst nur den reinen „Schein zu empfinden" (d. h. das Naturlebendige nur mit künstlerischem Auge zu betrachten), „als das Leben an dem Schein zu „entbehren". — Wie tief, ja in welch' erhabner Weise Schiller die Bedeutung des Scheins faſst, geht aus der Bemerkung hervor, daſs, wo man „bei einem einzelnen Menschen oder einem ganzen Volk

---

[1]) S. oben No. 70—72, 75—76 (S. 132 ff und 140 ff.). Aristoteles faſst den Begriff jedoch hauptsächlich im Gegensatz zu dem platonischen schlechten Schein, unterscheidet daher zwar beide Momente desselben, legt jedoch den Hauptaccent auf das positive Moment, nämlich darauf, daſs das Kunstwerk die Idee zur Erscheinung bringe und dadurch ein gereinigtes Bild der Wirklichkeit darstelle. — [2]) A. a. O. S. 140.

„den aufrichtigen und selbstständigen Schein findet, man auf Geist „und Geschmack und jede damit verwandte Trefflichkeit schliefsen „kann: da werde die Ehre über den Besitz, der Gedanke über den „Genufs, der Traum der Unsterblichkeit über die Existenz regiren". Die weiteren feinen Bemerkungen Schiller's über das Verhältnifs des ästhetischen Scheins zur Moralität und gegen die triviale Rederei, womit beklagt wird, dafs „alle Solidität aus der Welt geschwun„den und das Wesen über den Schein vernachlässigt werde", müssen wir hier übergehen.

Weiter geht er dann zu der Betrachtung über das *Spiel*[1]) und den Spieltrieb als Einheit des Form- und Stofftriebs über, welche er auch als die Quelle des künstlerischen Thuns betrachtet: „Gleich „sowie der Spieltrieb sich regt, der am Schein Gefallen findet, wird „ihm auch der nachahmende Bildungstrieb folgen, der den „Schein als etwas Selbstständiges behandelt. Sobald der Mensch „soweit gekommen ist, den Schein von der Wirklichkeit, die Form „vom Körper zu unterscheiden, so ist er auch im Stande, sie von „ihm abzusondern, denn das hat er schon gethan, indem er sie un„terscheidet. Das Vermögen der nachahmenden Kunst ist also „mit dem Vermögen zur Form überhaupt gegeben ... Je sorgfälti„ger er in der Kunst des Scheins die Gestalt vom Wesen trennt, „und je mehr Selbstständigkeit er derselben zu geben weifs, desto „mehr wird er nicht blos das Reich der Schönheit erweitern, son„dern selbst die Grenzen der Wahrheit bewahren; denn er kann „den Schein nicht von der Wirklichkeit reinigen, ohne zugleich die „Wirklichkeit von dem Schein frei zu machen"[2]). — Dies sind bedeutungsschwere Worte, welche das Recht des künstlerischen Scheins gegen jeden Eingriff, der Naturwirklichkeit, Verstandeswahrheit und Moralprincipien gegen sein Gebiet zu richten belieben, sicher zu stellen beabsichtigen.

Hinsichtlich seiner Ansicht über das *Künstlerische*, das er hier auf den ästhetischen Schein basirt, müssen wir zunächst auf eine frühere Stelle zurückgreifen[3]), um seine Gedanken darüber in möglichst organischer Zusammengehörigkeit zur Darstellung zu bringen.

315. Das Wesen des *Künstlerischen* setzt Schiller in das völlige Vertilgen des Stoffs durch die Form. Er sagt: „In „einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form „aber Alles thun; der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er

---

[1]) S. oben No. 302, 303. — [2]) A. a. O. S. 138. — [3]) A. a. O. S. 110.

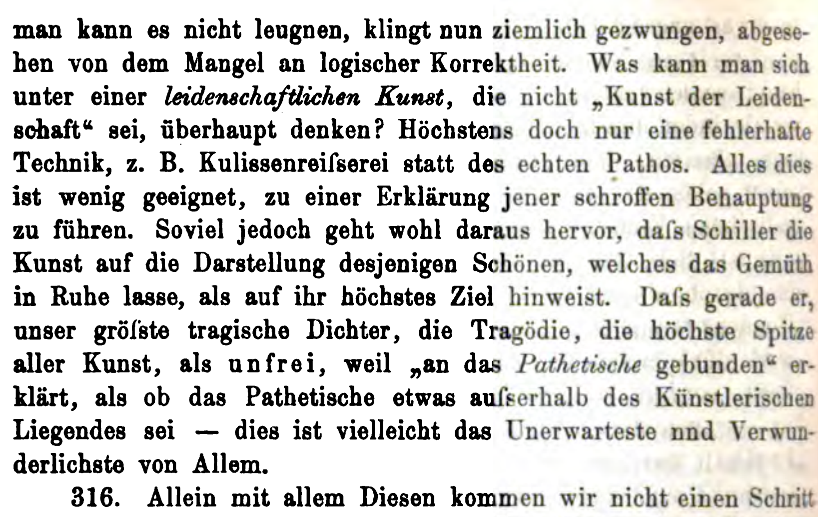
„auch sei, wirkt jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur „von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin „also besteht das eigentliche Kunstgeheimnifs des Meisters, dafs „er den Stoff durch die Form vertilgt“[1]). Man hat Schiller wegen dieser schroffen Behauptung als *Formalisten* bezeichnet, ohne jedoch den Versuch zu einer Erklärung der Art und Weise zu machen, wie er dazu gelangt sein könne. In der That kann es zunächst grade bei ihm, der den *ästhetischen Menschen* als die Versöhnung zwischen dem sinnlichen und vernünftigen, d. h. zwischen dem stofflichen und formalen Menschen hinstellt, indem er die *schöne Seele*, dieses Menschenkunstwerk, dahin bestimmt, dafs die Sinnlichkeit in ihr gleichberechtigt gegen die Vernunft sei (Pflicht und Neigung in Harmonie), auffallen, dafs er bei dem vom Menschen geschaffenen Kunstwerk den Inhalt durchaus in die Form verflüchtigen will. Ja, man hätte eher das Umgekehrte erwarten sollen, nämlich die Aufstellung der Forderung, dafs aller Inhalt völlig versinnlicht erscheine. Offenbar also wird Schiller hier unter dem Gegensatz von Stoff und Form etwas Anderes verstanden wissen wollen als den zwischen Sinnlichkeit und Vernunft. Er weist im Verfolge einen Einwurf gegen jene Behauptung zurück, und die Gründe dieser Zurückweisung leiten uns vielleicht auf die richtige Spur. Er sagt: „Künste des Affekts, „dergleichen die Tragödie ist, sind kein Einwurf; denn erstlich „sind es keine ganz freien Künste, da sie unter der Dienstbar„keit eines besonderen Zweckes (des Pathetischen) stehen, und „dann wird wohl kein wahrer Kunstkenner leugnen, dafs Werke, „auch selbst aus dieser Klasse, um so vollkommner sind, je mehr „sie auch im höchsten Sturm des Affekts die Gemüthsfreiheit scho„nen. Eine schöne Kunst der Leidenschaft giebt es, aber eine schöne „leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleib„liche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften“. — Dies,

---

[1]) In seinen *Epigrammen* drückt er dies so aus:

„Aus der schlechtesten Hand kann *Wahrheit* mächtig noch wirken,
„Bei dem *Schönen* allein macht das Gefäfs den Gehalt.“

Aber dies ist ein falscher Gegensatz. Wenn wir ihn näher als den zwischen dem schaffenden Künstler und dem denkenden Philosophen bestimmen, so fällt der Sophismus sogleich auf. Aus der „schlechtesten Hand“ kann auch die Schönheit mächtig wirken, und bei dem Wahren macht auch „das Gefäfs“ — d. h. der in Worte gefafste Gedanke — den Gehalt aus. — Der Fehler liegt einfach in dem Mangel eines einfachen *tertium comparationis*: für die *Wahrheit* wendet er die Kategorie des Ursprungs, für die *Schönheit* die der Form an. Setzt man aber für beide dasselbe Kriterium, sei es das eine oder das andere, so springt die Falschheit des Satzes sofort in die Augen. (Vergl. unten No. 330 das dem obigen geradezu widersprechende Epigramm Schiller's.)


man kann es nicht leugnen, klingt nun ziemlich gezwungen, abgesehen von dem Mangel an logischer Korrektheit. Was kann man sich unter einer *leidenschaftlichen Kunst*, die nicht „Kunst der Leidenschaft“ sei, überhaupt denken? Höchstens doch nur eine fehlerhafte Technik, z. B. Kulissenreifserei statt des echten Pathos. Alles dies ist wenig geeignet, zu einer Erklärung jener schroffen Behauptung zu führen. Soviel jedoch geht wohl daraus hervor, dafs Schiller die Kunst auf die Darstellung desjenigen Schönen, welches das Gemüth in Ruhe lasse, als auf ihr höchstes Ziel hinweist. Dafs gerade er, unser gröfste tragische Dichter, die Tragödie, die höchste Spitze aller Kunst, als unfrei, weil „an das *Pathetische* gebunden“ erklärt, als ob das Pathetische etwas aufserhalb des Künstlerischen Liegendes sei — dies ist vielleicht das Unerwarteste nnd Verwunderlichste von Allem.

316. Allein mit allem Diesen kommen wir nicht einen Schritt weiter. Versuchen wir es daher auf andere Weise, das Räthsel zu lösen. Dafs Schiller bei dem obigen Gegensatz von *Stoff* und *Form* nicht an den gleichnamigen von Stoff und Form gedacht hat, der bei dem *Spieltrieb* als Einheit des Stofftriebs und Formtriebs in Frage kommt, kann wohl ohne Weiteres vorausgesetzt werden, besonders da er für Stoff einmal auch *Inhalt* sagt. Hier berühren wir nun den eigentlichen Schwerpunkt der Frage. Was für Momente kommen denn beim Kunstwerk in Betracht, oder sagen wir noch deutlicher: welche Bestandtheile umfafst es? Einmal die Idee, den Gedanken als Objekt der Darstellung, was die Künstler *Motiv* nennen. Allein indem sie es so nennen, verwandeln sie es bereits aus dem blofsen Gedanken in ein innerlich angeschautes, also der Anschauung anheimfallendes Objekt, oder: es geht in die Form auf; ja man kann geradezu sagen: der Gedanke verschwindet im Motiv, er ist nicht mehr Gedanke, sondern Anschauung. Um dies innerlich Geschaute äufserlich zu gestalten, dazu ist nun nicht mehr die Form nöthig, denn als Anschauung ist es schon durchaus Form, sondern es ist nur noch das sinnliche Material, der Stoff erforderlich, in welchem die Form lediglich wiederholt (Aristoteles würde sagen *nachgeahmt*), verwirklicht wird. Es sind also nicht zwei, sondern drei Momente, nämlich Idee (Inhalt), Form (Gestaltung) und Stoff (Verwirklichung), die zusammen das Kunstwerk ausmachen. — Nun liegt Schiller nichts ferner als behaupten zu wollen, dafs ein Kunstwerk in dem Sinne nur *Form* sei, dafs es überhaupt keinen Gedanken enthalte, ganz ohne Idee sei, sondern er verlangt nur, dafs der Gedanke als solcher völlig verkörpere zur Form. Indem er, freilich

in etwas ungeschickter Weise[1]), die Idee als *Stoff* bezeichnet, wird die Zweideutigkeit hervorgebracht, als solle dieser, als Inhalt, überhaupt verschwinden; er will ihn jedoch nur als Gedankeninhalt verschwinden lassen. So gefaſst, wird nun auch klar, was er später sagt, nämlich, daſs „nicht weniger widersprechend sei der Begriff „einer schönen lehrenden (didaktischen) oder (bessernden) mo„ralischen) Kunst, denn nichts streite mehr mit dem Begriff der „(Kunst-)Schönheit, als dem Gemüth eine bestimmte" — genauer: eine durch andere als künstlerische Bedingungen bestimmte — „Tendenz zu geben"; und noch weiter: „Das Interesse am Kunst„werk dürfe weder physisch" (z. B. durch Nervenreiz) „noch mora„lisch, sondern nur *ästhetisch* sein".. „Solche Leser" — fährt er fort — „genieſsen ein ernsthaftes und pathetisches Gedicht wie eine „Predigt, und ein naives oder scherzhaftes wie ein berauschendes „Getränk; und waren sie geschmacklos genug, von einer Tragödie „und Epopöe, wenn es auch eine Messiade wäre, Erbauung zu „verlangen, so werden sie an einem anakreontischen und katullischen „Liede unfehlbar Aergerniſs nehmen". —

Hienach kann wohl kaum noch ein Zweifel über seine wahre Meinung sein. Er verlangt von einem Kunstwerk, daſs es weder von einer Wahrheit überzeugen, noch Lehren geben, noch die Nerven reizen solle, (aus welchem Grunde auch Kant die *Rührung* verdammt), sondern daſs es vor Allem ästhetisch wirke, das Schönheitsgefühl befriedige, und dies, sagt er, werde nur dadurch erreicht, daſs das Sujet, der bloſse Vorwurf, die *Fabel*, völlig in Gestaltung übergehe. Dagegen möchte nun schwerlich ein erheblicher Einwand zu erheben sein. Daſs Schiller freilich das Pathetische als einen der Kunst fremden Zweck betrachtet, ist weniger zu rechtfertigen, wohl aber daraus zu erklären, daſs er die Momente des Stoffs und des Materials nicht bestimmt genug von einander trennt und daher den Inhalt (was er *Stoff* nennt) zu abstrakt faſst. Das Pathos gehört nämlich nicht zum Inhalt, sondern zum stofflichen Theil der Darstellung, weil es sich an die Stimme und die Geberde knüpft. Allein das *Pathetische* als Zweck der Tragödie betrachten wollen, hieſse die Schönheit des Marmors über die der Natur, die des Instruments über die Melodie setzen. Schiller meint wahrscheinlich das *Rührende* damit, d. h. die Wirkung auf die Nerven und Thränendrüsen, welche schon Kant verwirft. Dennoch liegt auch hier

[1]) Nämlich deshalb ungeschickt, weil der Leser sich hiebei sofort an den früheren Gegensatz von Stoff und Form (im *Stoff*- und *Formtrieb*) erinnert, der grade das umgekehrte Verhältniſs der beiden Momente darstellt.

der richtige Gedanke darin, dafs der Fabelstoff einer Tragödie als solcher durchaus nicht die künstlerische Gestaltung überwiegen, sondern sich ihr unterordnen müsse. — Wir haben diese Stelle bei Schiller deshalb so ausführlich behandelt, weil sie zu mannigfachen Mifsverständnissen Veranlassung gegeben hat, die den wahren Gedanken Schiller's zum Theil ganz und gar auf den Kopf stellen.

317. Noch deutlicher erkennen wir den Gedanken Schiller's, wenn wir betrachten, welche Anwendung er von diesem Princip auf die Künste selbst macht. Auch hier zwar geht er nicht vom Allgemeinen auf das Besondere über, sondern er hat bereits vorher — ehe er die oben erwähnte Beschränkung des Aesthetischen auf die Form ausspricht — diese Frage berührt und ist offenbar erst nachher zu seinem Princip durch Abstraction gelangt. Hätte er umgekehrt aus dem allgemeinen Wesen und Begriff des Aesthetischen die besonderen Momente des Künstlerischen entwickelt und von diesen eine Anwendung auf die Künste in ihrer praktischen Gestaltung gemacht, so würde er vermuthlich zu andern Resultaten gelangt sein. Was er nun über diese besonderen Punkte sagt, erscheint theils unklar, theils entschieden unrichtig; und zwar lediglich deshalb, weil er den Begriff der *Freiheit* in der ästhetischen Stimmung — wie wir dies schon oben bei der Bemerkung über das *Pathetische* gesehen haben — viel zu enge fafst. „Da in der Wirk„lichkeit keine rein ästhetische Wirkung anzutreffen ist“ — so beginnt er die Erörterung dieser Frage [1]) — „so kann die Vortrefflich„keit eines Kunstwerks blos in seiner gröfseren Annäherung zu „jenem Ideal ästhetischer Reinigkeit bestehen“ — [nämlich, dafs es in seiner Wirkung den Geist völlig *gleichmüthig* beläfst, so dafs er nach dem Genufs desselben „mit gleicher Leichtigkeit sich zum „Ernst und zum Spiele, zum abstrakten Denken und zur Anschauung „wenden“ kann] —, „und bei aller Freiheit, zu der man es steigern „kann, werden wir es doch immer in einer besonderen Stimmung „undmit einer eigenthümlichen Richtung verlassen“. Er hat hiebei offenbar die *Interesselosigkeit*, welche Kant verlangt, im Sinne und will nichts anderes sagen, als dafs, je weniger besonderes, sinnliches oder geistiges, Interesse ein Kunstwerk hervorbringt, desto vollkommner es sei. Dies kann allenfalls zugegeben werden. Indem nun aber Schiller von der Ansicht ausgeht, dafs nur diese beiden Arten von Interesse überhaupt möglich seien, so kommt er auf den falschen Schlufs, dafs das Kunstwerk schlechthin den Be-

---

[1]) A. a. O. S. 108.

trachtenden ohne Interesse, d. h. völlig *gleichmüthig* lassen müsse. Auf diesen Satz basirt er — und dies ist die Probe des Exempels — die Forderung, daſs, so lange die Künste noch in ihrer specifischen Weise der Darstellung uns interessiren, die Musik nämlich *musikalisch*, die Bildhauerei *plastisch*, die Dichtkunst *poetisch*, sie so lange noch nicht die höchste Stufe der Vollendung erstiegen hätten, sondern erst dann, wenn die Musik *plastisch*, die Plastik *musikalisch* u. s. f. wirke; denn dann sei das *Ideal* erreicht[1]).

Diese Ansicht ist so völlig das Gegentheil von der Wahrheit, daſs wir — um nicht in den Verdacht zu kommen, seine Worte falsch aufgefaſst zu haben — dieselben der eignen Prüfung des Lesers vorlegen müssen: „Je allgemeiner nun die Stimmung und „je weniger eingeschränkt die Richtung ist, welche unserm „Gemüth durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch „ein bestimmtes Produkt aus derselben gegeben wird, desto „edler ist jene Gattung und desto vortrefflicher ein solches Pro„dukt... Wir verlassen eine schöne Musik mit reger Empfindung, „ein schönes Gedicht mit belebter Einbildungskraft, ein schönes „Bildwerk und Gebäude mit aufgewecktem Verstande(?); wer uns „aber unmittelbar nach einem hohen musikalischen Genuſs zu ab„gezogenem Denken einladen, unmittelbar nach einem hohen poeti„schen Genuſs in einem abgemessnen Geschäft des gemeinen Lebens „gebrauchen, unmittelbar nach Betrachtung schöner Malereien und „Bildhauerwerke unsre Einbildungskraft erhitzen und unser Gefühl „überraschen wollte, der würde seine Zeit nicht gut wählen". Wohlgemerkt aber, dies ist im Sinne Schiller's nicht ein Vorzug des *hohen poetischen Genusses* oder ein Beweis für die Vortrefflichkeit des Gedichts, sondern das Gegentheil, vielmehr, je vortrefflicher das Gedicht ist, je mehr es sich dem Ideal nähert, desto leichter muſs es uns werden, unmittelbar danach zu einem *abgemessenen Geschäft des gemeinen Lebens überzugehen*. Zunächst giebt er die Erklärung dafür: „Die Ursache ist, weil auch die geistreichste Musik durch „ihre Materie noch immer in einer gröſseren Affinität zu den Sin„nen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet, weil „auch das glücklichste Gedicht von dem willkürlichen und zu„fälligen Spiel der Imagination, als seines Mediums[2]), noch immer „mehr participirt, als die innere Nothwendigkeit des wahrhaft

[1]) Einen ähnlichen Gedanken werden wir bei Wilhelm von Humboldt finden.
[2]) Früher hatte er dieses *zufällige Spiel der Imagination* gerade als das Wesen der ästhetischen Freiheit bezeichnet.

„Schönen verstattet, weil auch das trefflichste Bildwerk, und „dieses vielleicht am meisten, durch die Bestimmtheit seines „Begriffs(?) an die ernste Wissenschaft grenzt". — Oben schon hatte er von *Aufweckung des Verstandes*(!) als der eigenthümlichen Wirkung der bildenden Kunst gesprochen; und solch' Wort allein genügt, um Schiller's Ansicht nach dieser Seite hin als völlig verständnifslos zu bezeichnen. Wenn etwas an die *ernste Wissenschaft grenzt*, so ist — man denke nur an den Goethe'schen *Faust*, an die Schiller'schen *Götter Griechenlands*, an seine *Künstler* u. s. f. — wahrlich die Poesie in erster Linie zu nennen, schon weil sie die Sprache, d. h. die reinste Form des geistigen Ausdrucks, als Mittel der Darstellung braucht, nicht aber die bildende Kunst, die sich zunächst an die Anschauung und erst durch deren Vermittlung an die Vorstellung und Phantasie wendet, während in der Poesie gerade der Verstand es ist, der solche Vermittlung übernimmt.

In allem Diesen liegt also eine Abirrung von dem richtigen Wege tieferen Verständnisses, welche aufserordentlich auffallend erscheint. Aber in dem Schlufs, den er daraus zieht, stellt er — statt dafs solche widerspruchsvolle Konsequenz ihn stutzig machen sollte — das wahre Verhältnifs geradezu auf den Kopf. „Indessen" — sagt er — „verlieren sich diese besonderen Affinitäten mit jedem „höheren Grade, den ein Werk aus diesen drei Kunstgattungen er„reicht, und es ist eine nothwendige und natürliche Folge ihrer „Vollendung, dafs, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen" (diese verlieren aber dann ganz ihren Werth), „die verschiedenen „Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander immer „ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung mufs „*Gestalt* werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns „wirken" — d. h. Das, was sie vorzugsweise charakterisirt, das lyrische Element, in sich vernichten! —; „die bildende Kunst „in ihrer höchsten Vollendung mufs *Musik* werden und uns durch „unmittelbar sinnliche Gegenwart rühren"(!); „die Poesie, in ihrer „vollkommensten Ausbildung, mufs uns, wie die Tonkunst, mächtig „fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umge„ben. Darin aber zeigt sich der vollkommne Styl in jeglicher „Kunst, dafs er die specifischen Schranken derselben zu ent„fernen weifs, ohne doch ihre specifischen Vorzuge mit aufzuhe„ben". — Es ist nämlich gerade das Gegentheil der Fall.

318. Man weifs in der That nicht, wofür man sich in der Beurtheilung dieser Stelle entscheiden soll, ob dafür, dafs Schiller nur einen an ein falsches Princip angeknüpften irrigen Gedanken-

gang eingeschlagen und Das, was er auf demselben fand, dunkel ausgedrückt habe, oder ob die Verworrenheit eine objektive, aus dem Mangel eines Princips überhaupt stammende sei. Widerlegen läfst sich dies Alles gar nicht, denn es ist voller innerer Widersprüche. Begriffe werden gebraucht, wie „Affinitäten“ u. s. f., ohne dafs sie erklärt oder näher bestimmt werden; die „specifische Schranken der Künste“ sollen „aufgehoben“ werden, ohne „ihre specifischen „Vorzüge zu berühren“ u. s. f. Ob dergleichen möglich sei, und wie man sich dies vorzustellen habe, darüber kein Wort. Verlangte Jemand z. B., dafs, um die Idee der höchsten menschlichen Schönheit zu verwirklichen, die „specifischen Schranken der Geschlechts- „unterschiede entfernt“ werden müfsten, aber „ohne ihre specifischen „Vorzüge mit aufzuheben“, so liegt es ohne Weiteres auf der Hand, dafs dies Widersinn ist. Denn der specifische Vorzug liegt allein in der specifischen Beschränkung, im Gegensatz von Mann und Weib, so dafs, was bei dem einen Vorzug ist, bei dem andern als Fehler erscheint, wie die Ausdrücke „Mannweib“ und „weiblicher Mann“ andeuten. So liegt auch bei den einzelnen Kunstgattungen grade in ihrem specifischen Charakter ihre Gröfse und Wahrheit, vor Allem aber die Reinheit ihrer Wirkung; und nichts trägt mehr zu ihrer Entartung bei, als ein Hineintragen der Wirkungsmomente der einen Kunst in die andere[1]). — Von diesem Gesichtspunkt aus erhält nun allerdings Schiller's Forderung, dafs die Künste kein specifisches Interesse hervorbringen sollen, eine sehr bedenkliche Bedeutung. Der Grundirrthum, aus welchem diese die Wahrheit geradezu umkehrende Ansicht vom Wesen des specifisch Künstlerischen stammt, liegt aber lediglich darin, dafs er zwar das ästhetische Interesse ganz richtig von dem sinnlichen, dem logischen und dem moralischen absondert, daraus aber den falschen Schlufs zieht, dafs das ästhetische Interesse, weil es weder auf die Sinnlichkeit, noch auf den Verstand, noch auf die Vernunft sich beziehen dürfe, diese drei Vermögen allein aber mit *Interesse* verbunden seien, in dieser Beziehung überhaupt nur ein negativer Begriff sei, was er mit *Gleichmüthigkeit* und *Leidenschaftslosigkeit* der Wirkung andeutet. Er hätte aber schon durch seine eigene Definition des Aesthetischen, dafs es sich nämlich nicht auf ein einzelnes Vermögen beziehe, sondern auf das Ganze unsrer Kräfte abzwecke[2]), zu dem richtigen Schlufs kommen können, dafs es nicht

[1]) Goethe spricht sich (in den *Propyläen*) mit Recht gerade in entgegengesetzter Weise aus. — Vergl. oben von den *Aphorismen* desselben No. 255 e und f (S. 500). — [2]) Siehe oben No. 300.

die Negation aller dieser Vermögen sei, sondern vielmehr ihre positive Harmonie.

Diese Negativität nimmt nun hinsichtlich der Besonderung der Künste die Form einer leeren Allgemeinheit an, die ihrerseits nothwendig eine Aufhebung der Besonderung selbst fordert. — Faſst man die Sache praktisch, so könnte man eigentlich erwarten, daſs Schiller die Unterschiede der Künste überhaupt als eine Beschränkung betrachte, welche die Erreichung der *höchsten Vollendung* jeder einzelnen absolut verhindern müsse, während, wenn man vom konkreten Begriff ausgeht, gerade in dieser Besonderung und weiter in der Individualisirung der Sondergattungen die einzige Möglichkeit der vollkommnen Realisation der künstlerischen Idee gegeben ist. Was ist z. B. Poesie schlechthin, d. h. ohne daſs man dabei die Unterschiede des *Lyrischen, Epischen* und *Dramatischen* berücksichtigt? Freilich bildet die Poesie gegen Musik einen Gegensatz; was beide aber in ihrer *specifischen* Form und Wirkung charakterisirt, ist auch hier allein ihre Besonderung; so bildet im allgemeinsten Sinne *Kunst* zuletzt gegen das Handwerk, gegen die Wissenschaft u. s. f. einen Gegensatz. Aber überall ist es die gegenseitige Beschränkung, worin ihr positives Wesen sich verwirklicht. Fallen diese Schranken, dann flieſst Alles wesenlos ineinander und es kann überhaupt gar nicht mehr von bestimmten Sphären die Rede sein. Dieses Gesetz der Beschränkung ist einerseits zwar negativ als Begrenzung, andrerseits aber positiv als innere Gliederung wirksam und als solches die Bedingung der organischen Gestaltung überhaupt. Schiller verlangt eine *Pflanze* oder bestimmter einen *Baum* zu sehen und weist denjenigen, der ihm einen solchen zeigt, mit den Worten ab, das sei eine Eiche, Buche, Fichte u. s. f., aber kein „Baum“, und behauptet nun, daſs die Buchen, Fichten, Eichen erst dann ihr „Ideal der Gestaltung“ erreichen könnten, wenn sie möglichst nur noch den „Baum“, aber nicht mehr specifische Arten von Bäumen darstellten, denn diese erregen noch immer „eine besondere Stimmung“; die Eichen müſsten daher den Eindruck von Fichten u. s. f. machen, „ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander „immer ähnlicher werden“: hier liegt der Widerspruch am Tage. — Entweder ist es also eine leere Phrase, zu verlangen, daſs „die Mu„sik in ihrer höchsten Veredlung Plastik werden“ müsse (eine Phrase, die schlieſslich nichts Anderes bedeutet als die Forderung, daſs die Künste eben „künstlerische“ oder — den Ausdruck *poetisch* ganz allgemein gefaſst — poetische Form haben sollen), oder,

wenn nicht solche Selbstverständlichkeit damit gemeint ist, ein Widerspruch, der alle Kunst überhaupt aufhebt, weil er den specifischen Charakter der Künste vernichtet, worin allein ihre Wahrheit liegt.[1]

319. Die Bemerkungen Schiller's über den Begriff des *Künstlerischen* und die unerfreulichen Folgerungen, die er daran hinsichtlich der Besonderung der Künste knüpft, scheinen nun eine geringe Aussicht auf eine wahrhaft wissenschaftliche Behandlung der Theorie der Künste zu gewähren, und in der That hat er sich damit eigentlich so gut wie gar nicht befafst. Nur an einer Stelle spricht er von einer *Eintheilung der Künste*, nämlich in seiner Abhandlung „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“[1]), und zwar im Anschlufs an die Verwahrung des Aesthetischen gegen moralische Zweckhaftigkeit. Er verlangt, dafs das Vergnügen an der Kunst ein freies sei, und dafs die Quellen dieses freien Vergnügens sich auf die Kategorien des *Guten*, *Wahren*, *Vollkommnen*, *Schönen*, *Rührenden* und *Erhabenen* beschränkten. Dann fährt er fort: „Die Verschiedenheit der Quellen, aus welchem die Kunst das „Vergnügen schöpft, kann für sich allein zu keiner Eintheilung „der Künste berechtigen, da in derselben Kunstklasse mehre, ja „oft alle Arten des Vergnügens zusammenfliefsen können. Aber in„sofern eine gewisse Art derselben als Hauptzweck verfolgt wird, „kann sie, wenn gleich nicht eine eigne Klasse, doch eine eigne „Ansicht(?) der Kunstwerke begründen. So z. B. könnte man dieje„nigen Künste, welche den Verstand(?) und die Einbildungskraft „vorzugsweise befriedigen, diejenigen also, die das Wahre, das Voll„kommne, das Schöne zu ihrem Hauptzweck machen unter dem Na„men der schönen Künste“ (Künste des Geschmacks, Künste des Verstandes) „begreifen“ — wogegen sogleich zu erinnern, dafs der Verstand nach seiner eigenen Ansicht als Organ der Auffassung mit dem Aesthetischen nichts zu thun hat, sondern nur mit dem Logischen[2]), sodann dafs *schön*, *Geschmack* und *Kunst* überhaupt identischen Sphären angehören, also nicht zur Eintheilung der Künste gebraucht werden können —; „hingegen diejenigen, die die Einbil„dungskraft mit der Vernunft“ (auch diese soll ja mit dem Aesthetischen nichts zu thun haben) „vorzugsweise beschäftigen, also das „Gute, das Erhabene, das Rührende zu ihrem Hauptgegenstande „haben, unter dem Namen der rührenden Künste (Künste des „Gefühls, des Herzens) in eine besondere Klasse vereinigen“. Offenbar schwebt ihm dabei der Gegensatz zwischen bildender Kunst und

---

[1]) *Werke* Bd. XI, S. 514. — [2]) Vergl. oben No. 299 u. 300.

Poesie vor. Aber er fühlt wohl selber, wie wenig diese schwankenden, theils tautologischen, theils inkommensurablen Kriterien für eine Eintheilung passen, weshalb er denn auch nicht weiter darauf eingeht. Erwähnt mag noch werden, dafs er in seiner Recension über die Weimar'sche Konkurrenz (*Schreiben an den Herausgeber der Propyläen*) „Phantasie und Empfindung“ als die beiden „ästhetischen Pole“ bezeichnet, deren einem sich jedes Kunstwerk nähern müsse; ohne aber hieraus einen Eintheilungsgrund abstrahiren zu wollen, denn diesem Unterschiede unterliegen eben seiner Ansicht nach alle Künste[1]). Was er im Besonderen von den bildenden Künsten, denen er nur ein geringeres Interesse widmet, äufsert, wird später zusammengestellt werden. Als Praktiker läfst er sich fast nur auf die Poesie ein, indem er deren einzelne Gattungen ihrem Wesen nach näher zu bestimmen sucht. Hierauf beziehen sich verschiedene Abhandlungen, wie *Ueber naive und sentimentale Dichtung*, *Ueber die tragische Kunst* u. s. f. — Da diese Betrachtungen bei ihm selbst von gröfserer Bedeutung sind als die wenigen einzelnen Bemerkungen über Plastik, Malerei, Musik, so fassen auch wir sie zunächst in's Auge.

b. Die Poesie nach ihren gegensätzlichen Momenten und Formen.

320. Der Gegensatz zwischen dem Naiven und Sentimentalen ist die erste allgemeine Differenz im Künstlerischen, welche Schiller angelegentlich beschäftigt hat; aber er fafst das Wesen dieses allgemeinen Gegensatzes, durch Verwechslung und Vermischung scheinbar verwandter Begriffe, z. B. des Künst*lerischen* mit dem Künst*lichen*, zum Theil auf eine von der Wahrheit ableitende Weise auf, während er andrerseits, sobald er aus dem Allgemeinen zum Besonderen übergeht, in wahrhaft bewundernswürdiger Feinheit das Wesentliche herausfühlt und mit vollkommer Klarheit hinstellt. — Jener Gegensatz betrifft — um uns hierüber zunächst zu verständigen — die Substanz der schönen Erscheinung selbst; im *Naiven* ist es das seiner Schönheit unbewufste Objekt, das uns dieser seiner Unbewufstheit wegen anzieht, im *Sentimentalen* ist es die Reflexion des Subjekts, durch welche uns das Schöne vermittelt wird. Das unbewufste Objektive aber ist in erster Linie die Natur, d. h. zunächst in dem Sinne der äufseren, dem Subjekt gegenüberstehenden schönen Welt der Dinge, sodann aber auch in dem auf die Welt des Bewufstseins übertragenen Sinne, soweit sich dieses

---

[1]) Vergl. oben No. 331.

eben ohne jene Reflexion zeigt. Kinder sind in dieser Weise *naiv*, weil ihnen dieses reflektirende Bewufstsein mangelt. Das Natürliche im Naiven steht mithin, als Unbefangenes und Ungewolltes, zum Beabsichtigten und Gemachten, d. h. zum Künstlichen, nicht aber zum Künstlerischen im Gegensatz.[1]) Nichts ist daher abstofsender als affektirte Naivetät und künstliche Natürlichkeit, weil sie sich durch das Fehlen des dem wahrhaft Naiven innewohnenden wesentlichsten Moments des Unbewufstseins in's grade Gegentheil verkehren, nämlich in *Ziererei*, die als Lüge und Scheinheiligkeit widerwärtig wirkt. Hierin liegt auch der tiefe Unterschied zwischen dem künstlichen Schein, der eine Naturlüge ist, und dem künstlerischen Schein, der auf Naturwirklichkeit gar keinen Anspruch erhebt und sogar das Höhere gegen die Naturwirklichkeit ist, weil er das Moment der Freiheit enthält.

321. Im Allgemeinen schlägt nun Schiller diesen Gedankengang wohl ein[2]), indem er bemerkt, dafs es „Augenblicke im Leben „gebe, wo wir der Natur in Pflanzen, Mineralien, Thieren, Land„schaften, sowie der menschlichen Natur in Kindern, in den Sit„ten des Landvolks.., nicht weil sie unsern Sinnen wohlthut, auch „nicht, weil sie unsern Verstand oder Geschmack(?) befriedigt, son„dern blos weil sie Natur ist, eine Art von Liebe und von rühren„der Achtung widmen". In dieser Ausschliefsung der Wirkung auf den Geschmack liegt wieder die Bestätigung dafür, dafs Schiller die Naturschönheit leugnet. Nicht weil jene Dinge schön, sondern nur weil sie *natürlich* seien, interessiren sie uns, und zwar in Weise „rührender Achtung und Liebe", nicht in der Form des Geschmacks. Sodann ist es zu bemerken, dafs er — in diesem ersten Satz zwar noch nicht, wohl aber in dem denselben Gedanken paraphrasirenden zweiten — zu jenen Naturdingen auch die „Denk„mäler der alten Zeiten" und weiterhin „Produkte des Alterthums" hinzunimmt, offenbar nur als Einleitung zu der späteren Behauptung, dafs die antike Dichtung zum Unterschiede von der modernen wesentlich *naiv* sei. Zur Bestimmung dieses Begriffs des „Naiven in „der Natur" erinnert er an den Kant'schen Vergleich des natürlichen mit dem künstlichen Nachtigallenschlag[3]), wobei die Erkenntnifs, dafs es nicht der Vogel selbst, sondern ein hinter dem Gebüsch

---

[1]) Der Künstler hat auch über das Unbewufste Gewalt, insofern er es als freien Schein, also objektiv, producirt. Entzöge sich das Naiv edem Künstlerischen, so könnte ja von naiver Dichtung ohnehin gar nicht die Rede sein. Aber das Künstliche steht allerdings in einem schroffen Gegensatz dazu. — [2]) *Ueber naive und sentimentale Dichtung.* Werke XII, S. 196 ff. — [3]) S. oben No. 274.

versteckter Junge sei, sofort alles Interesse aufhebe. Schiller fühlt zwar recht wohl, dafs dieses Interesse auf dem Gefühl beruhe, dafs solch' Naturlaut Ausdruck eines sich frei äufsernden Lebens sei; aber er schliefst daraus mit Unrecht, dafs „diese Art des Wohlge„fallens an der Natur kein ästhetisches, sondern ein moralisches „sei", denn „es werde durch die Idee vermittelt, nicht unmittelbar „durch die Betrachtung erzeugt, auch richte es sich ganz und gar „nicht nach der Schönheit der Formen". —

Hiegegen ist entschieden Einsprache zu erheben. Geht etwa der Wahrnehmung des Schlages der Nachtigall — um bei diesem passenden Beispiel zu bleiben — eine Idee vorher, oder ist sie nicht zunächst unmittelbar *Betrachtung*, sofern wir diesen Ausdruck für das Ohr acceptiren wollen (wir müssen dies, wenn wir nicht die ästhetische Wirkung nur auf das Auge beschränken wollen)? Empfinden wir ihn etwa dann erst als *schön*, nachdem wir daran zuvor eine *moralische Idee* geknüpft haben? Vielmehr wird erst durch diese *Betrachtung* und die schöne Wirkung derselben die „Idee" vermittelt, nämlich die Idee eines freien und schönen Seelenausdrucks, nicht umgekehrt. Zweitens, was heifst Schönheit der Formen? Hat der Ton Formen, oder vielmehr ist er Form oder nicht? Und wenn er es ist, nämlich musikalische Form, haben wir nicht ein Recht, den Nachtigallenschlag, als Naturlaut, *schön* zu nennen, eben weil er Ideen erweckt? — In allem Diesen und noch mehr im Folgenden spricht sich ein auffallender Mangel an Empfindung für Naturschönheit bei Schiller aus. Er sagt: „Was hätte auch eine unscheinbare „Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vö„gel, das Summen der Bienen u. s. f. für sich so Gefälliges für „uns?... es ist eine durch sie dargestellte Idee, die wir in ihnen „lieben. Wir lieben in ihnen das stille, schaffende Leben, das ru„hige Wirken aus sich selbst, die innere Nothwendigkeit, die ewige „Einheit mit sich selbst". — Allein, weshalb müssen wir alles Dies gerade lieben, und noch dazu, ohne bewufste Erkenntnifs davon, unwillkürlich, durch innere Sympathie lieben? Doch nur, weil wir selber in solcher Beziehung der Natur angehören; es ist das Gefühl der Verwandtschaft unsres eignen höheren Seelenlebens mit der waltenden Naturseele in jedem Geschöpf des Universums. Eben diese *Liebe*, die uns zur Natur zieht, ist ein rein ästhetisches Moment, wenn auch kein formales, sondern substanzielles, immerhin aber ein Moment des Schönen. Aber auch in formaler Beziehung! Ist denn unsere, von Schiller so genannte *architektonische Schönheit* etwas anderes als „Ausdruck des schaffenden Naturlebens", wenn

auch eines vollkommnereren? Ja, selbst die *Anmuth*, ist sie für die ästhetische Betrachtung so sehr verschieden von den Bewegungen des auf der Wasserfläche dahin ziehenden stolzen Schwans, von dem elastischen Galopp eines feurigen Renners?

Weiterhin kommt Schiller auf das „Naive der Denkart, welches „die kindliche Einfalt mit der kindischen verbindet", und citirt dabei eine lange Erörterung Kant's über das Naive, um sie theilweise zu widerlegen, indem er behauptet, dafs das kantische Naive nur das „Naive der Ueberraschung" sei[1]), dem das „Naive der Gesinnung" gegenüberstehe. Wenn er hiebei in etwas paradoxer Weise die Naivetät „eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird", nennt, so verlegt er das Moment der Ueberraschung auf eine unrichtige Seite. Nicht dafs wir beim Kinde noch Naivetät finden, überrascht uns, sondern es ist lediglich der Widerspruch der Wirkung solcher Natur gegen die konventionelle Regel des Anstands oder gegen die logische Verständigkeit, was überrascht. Dagegen unterscheidet er sehr fein die naive Verletzung des Anstandes von der aus dem Affekt stammenden; nur „wenn der Affekt über die „falsche Anständigkeit, über die Verstellung siegt, tragen wir kein „Bedenken, es" (ihn) „naiv zu nennen". Allein hier liegt die Naivetät nur in der Wirkung, nicht im Affekt selbst, denn derselbe Affekt kann in einem graduell vertieften Widerspruch gegen das Gekünstelte ebensowohl pathetisch erscheinen wie naiv. — Im Verfolg findet er dann, dafs die Naivetät eine wesentliche Eigenschaft des Genius sei, was im Weiteren von ihm in einer Weise ausgeführt wird, die selber aus dem Genie stammt, das sich und seine Natur studirt hat.

322. Zur Antike übergehend[2]), fährt er fort: „Wenn man sich „der schönen Natur erinnert, welche die alten Griechen umgab, wenn „man nachdenkt, wie vertraut dieses Volk unter seinem glücklichen „Himmel mit der freien Natur leben konnte, wie viel näher seine „Vorstellungsart, seine Empfindungsweise, seine Sitten der einfältigen Natur lagen, und welch' ein treuer Abdruck derselben seine „Dichterwerke sind, so mufs die Bemerkung befremden, dafs man „so wenige Spuren von dem sentimentalischen Interesse, mit „welchem wir Neueren an Naturscenen hängen können, bei denselben antrifft". Er erklärt dies ganz richtig daraus, dafs der Grieche eben in einer zu unmittelbaren Einheit mit der Natur in sich selbst wie mit der äufseren lebte, als dafs eine Reflexion darüber

---

[1]) Vergl. dagegen No. 271 Schlufs. — [2]) A. a. O. S. 220.

möglich gewesen wäre. Denn solche Reflexion setzt ein Heraus- und Gegenüberstellen des Bewufstseins gegen die Natur voraus; es kann Etwas nicht reflektirt werden, wenn es mit dem Andern, worauf es reflektirt werden soll, zusammenfällt. *Sentimentalität* aber setzt den Zwiespalt voraus, der zur Versöhnung drängt oder, wenn diese als unmöglich gefühlt wird, zur Wehmuth führt. In diesem Sinne sind einige Gedichte Schiller's, z. B. *die Götter Griechenlands* und ähnliche durchaus *sentimental*. Insofern hat Schiller Recht, als er den Griechen Mangel an Sentimentalität beimifst; ob er ebenso Recht hat, die positive Seite dieses Gegensatzes zum Modernen *naiv* zu nennen, möchte eher fraglich sein.

Mit der Naivetät verhält es sich auf dem ästhetischen Gebiete ähnlich wie mit dem Begriff der *Unschuld* auf dem sittlichen; sie sind als bestimmte Aeufserungsweisen mit specifischer Wirkung und Werthschätzung nur durch ihren Gegensatz vorhanden. Das Thier ist nicht unschuldig, weil es nicht sündigen kann, und wenn wir es so nennen, wie wir es ja auch *naiv* (im komischen Sinne) nennen, so leihen wir ihm gerade in derselben Weise die Vorstellung solchen Gegensatzes, wie wir in der landschaftlichen Natur Schönheit (anmuthige Bewegungen, wie bei dem wogenden Kornfelde[1]) u. s. f.) finden, indem wir solchen rein mechanischen Wirkungen die unserer eigenen Seelenbewegung analoge Vorstellung einer inneren Lebensbewegung unterlegen, um sie eben schön zu finden. Fehlte also den Griechen der Gegensatz zum Naiven, nämlich das *Sentimentale*, so kann man ihnen auch jenes Prädikat in dem Sinne, wie Schiller es fafst, nicht beilegen. Die Naturunmittelbarkeit der Griechen hat daher an sich keineswegs den Charakter der Naivetät, sondern erscheint nur uns, weil wir sentimental sind, so. Viel bezeichnender ist deshalb der Winckelmann'sche Ausdruck der *Einfalt*. Denn diese läfst eine gewisse Gröfse zu, welche dem Begriff des *Naiven* unädquat ist. Schiller empfindet dies auch sehr wohl, denn er bemerkt[2]): „Das Gefühl, von dem hier die Rede ist, ist nicht das, „was die Alten hatten, sondern es ist mit demjenigen einerlei, was wir für die Alten haben.“ Sehr fein setzt er dann den Unterschied der antiken und modernen Naturempfindung darin, dafs die Alten „natürlich empfanden, während wir das Natürliche „empfinden“; hiemit spricht er es deutlich aus, dafs wir das Natürliche als Objekt aufser uns haben, die Griechen dagegen es als Moment ihres eignen Wesens besafsen, also ohne jene Differenz,

[1]) S. oben No. 307. — [2]) A. a. O. S. 224.

welche die zur sentimentalen Empfindung nöthige Reflexion ermöglicht. Hierin liegt auch der Grund, warum die Alten keine Landschaftsmalerei besafsen, da diese wesentlich aus der Reflexion der Naturschönheit auf unser Inneres sich entwickelt. Sehr gut zeigt er dann, dafs, wo diese Differenz am stärksten in einer Nation auftritt, d. h. welche selber am weitesten von Natürlichkeit entfernt ist, hier gerade das reflektirte Interesse am Naiven am lebhaftesten hervortrete, wie bei den Franzosen; aber solch' reflektirtes Interesse am Naiven statt der unmittelbaren Naivetät selber sei ein Zeichen der Korruption, die man auch bei den Griechen, z. B. schon am Euripides, finde. Mit derselben Feinheit weist er auf die Sentimentalität des Horaz, des „Dichters eines kultivirten und verdorbenen Zeitalters" hin, der über die ruhige Glückseligkeit in seinem Tibur reflektirte, auf die des Properz, Virgil u. A.

323. Diese Bemerkung führt Schiller nun endlich auf sein eigentliches Thema, nämlich auf den Unterschied der naiven und sentimentalen Dichtung. „Die Dichter werden entweder Natur „sein oder sie werden die verlorne suchen": in diesem Satz wurzelt der ganze weitere Gedankengang. Einen tiefen Einblick gewährt uns hier Schiller in das Wesen seines eigenen Dichtercharakters und dessen Entwicklung durch ein — man kann sagen — naives Eingeständnifs über seine ursprünglich sentimental angelegte Natur. Er stellt Homer mit Shakespeare zusammen, als die beiden Muster naiver Dichtung, und bemerkt dazu: „Als ich in „einem sehr frühen Alter den letzten Dichter zuerst kennen lernte, „empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, die herzschneidenden Auf„tritte im Hamlet, im König Lear, im Macbeth u. s. f. durch einen „Narren zu stören ... Durch die Bekanntschaft mit neueren Poeten „verleitet, in dem Werke den *Dichter* zuerst aufzusuchen, seinem „Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegen„stand zu reflektiren, kurz das Objekt im Subjekt anzuschauen" (wohl eigentlich umgekehrt), „war es mir unerträglich, dafs der Poet „sich hier gar nirgends fassen liefs und mir nirgends Rede stehen „wollte ... Ich war noch nicht fähig, die Natur aus der „ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand re„flektirtes ... Bild konnte ich ertragen, und dazu waren die sen„timentalischen Dichter der Franzosen und auch der Deutschen von „den Jahren 1750—1780 grade die rechten Subjekte. Uebrigens „schäme ich mich dieses Kinderurtheils nicht, da die bejahrte „Kritik ein ähnliches fällte und naiv genug war, es in die Welt

„hinauszuschreiben. Dasselbe ist mir auch mit dem Homer begeg-„net..“ und dann folgt eine treffliche Vergleichung zwischen zwei ähnlichen Stellen des Ariost und des Homer, die den Unterschied zwischen der reflektirenden und der unreflektirten Dichtung schlagend aufzeigen. Weiter aber nimmt er dann die moderne Dichtkunst, als *sentimentalische*, gegen die Herabsetzung unter die antike in Schutz, indem er ihre Berechtigung nachweist. Er findet den tieferen Unterschied darin, dafs die Alten mächtig waren durch „die „Kunst der Begrenzung“, während der moderne Dichter es sei durch „die Kunst des Unendlichen“. Dies klingt zunächst etwas dunkel, es wird aber deutlicher durch die Bemerkuug, dafs dies Gesetz sich nicht blos auf die Poesie, sondern auch auf alle Kunst erstrecke, und daraus erkläre sich „der hohe Vorzug, den die bildende Kunst „des Alterthums über die der neueren Zeiten behauptet, und überhaupt „das ungleiche Verhältnifs des Werthes, in welchem moderne Dicht-„kunst und moderne bildende Kunst zu beiden Kunstgattungen im „Alterthum stehen“. Im Grunde aber gilt dies doch nicht von der gesammten bildenden Kunst, sondern nur von der Plastik, und so läfst denn Schiller, obschon er sich ziemlich allgemein ausdrückt, wenn er sagt, dafs „ein Werk für das Auge nur in der Begrenzung „seine Vollkommenheit finde, während ein Werk für die Einbildungs-„kraft sie auch durch das Unbegrenzte erreichen könne“, sowohl Musik wie Malerei bei Seite liegen, um den ihm hier allein bequemen Gegensatz zwischen *Poesie* und *Plastik* festzuhalten. Und mit dieser Beschränkung schliefst er denn, dafs der moderne Dichter den antiken „in Dem, was undarstellbar und unaussprechlich „sei, kurz in Dem, was man in Kunstwerken Geist nenne, hinter „sich zurücklasse“.

324. Aus diesem allgemeinen Gegensatz entwickelt nun Schiller die besonderen Formen der Dichtung. Da der sentimentale Dichter „über den Eindruck reflektirt, den die Gegenstände auf ihn „machen“, so hat er es mit zwei Momenten zu thun, „mit der „Wirklichkeit als Grenze und mit seiner Idee als dem Unendlichen“. Je nach dem Ueberwiegen des einen oder andern Moments ergiebt sich eine verschiedenartige Behandlung. Verhält er sich zu der Wirklichkeit, indem er diese an der Idee mifst, so wird er *satyrisch*, verhält er sich zur Idee, indem er diese an der Wirklichkeit mifst, so wird er *elegisch*. Die Satyre kann *scherzhaft* oder *pathetisch*, die Elegie im engeren Sinne *elegisch* oder *idyllisch* sein. Auf diese Unterschiede geht Schiller sehr ausführlich ein, um dann die Kehrseiten der Begriffe zu beleuchten. So spricht er über *Empfindelei*

(was heut zu Tage mit Sentimentalität ziemlich identisch gefafst wird)[1]) und *weinerliches Wesen*, über „das Recht der naiven Dichtung gegen die Forderung des Anstandes", über „die Verkehrtheit „der sentimentalen Idylle", über „Realismus und Idealismus in der „Poesie"; Fragen, die allzusehr in's Detail führen, um hier in Betracht gezogen werden zu können.

c) Die Tragödie.

325. Es kann auffallen, dafs Schiller — auch in der obigen Abhandlung — zwar die verschiedenen substanziellen Momente der Poesie bis in ihre feinsten Ausläufer charakterisirt, dagegen aber die formalen Unterschiede derselben, d. h. die differenten Dichtungsarten, eigentlich gar nicht in Betracht zieht. So ist ihm das *Satyrische, Idyllische, Pathetische, Tragische* u. s. f. nicht identisch mit den nach diesen Momenten genannten, durch sie bestimmten Gattungen der Poesie; sondern das *Tragische* kann ebensowohl im Roman, das *Idyllische* im Epos, das *Pathetische* in der Lyrik vorkommen. Die Form der dramatischen Dichtung allein, und zwar besonders die Tragödie, ist es, über die er als Gattung sich ausspricht, aber auch hier nicht, wie z. B. Aristoteles, nach ihren formalen Elementen, sondern mehr nach der Ideensubstanz und den darauf bezüglichen Kategorien des *Erhabenen, Pathetischen* u. s. f. Es sind drei Abhandlungen, die er diesem Gegenstande widmet, nämlich *Ueber das Pathetische, Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* und *Ueber tragische Kunst.* Sie bilden in dem Sinne ein Ganzes, dafs sie die verschiedenen Momente desselben Grundbegriffs, sogar in Wiederholungen oder doch weiteren Ausführungen, behandeln, aber nicht in dem Sinne, dafs diese Erörterung nach einem bestimmten Princip der Entwicklung stattfände. Sondern wo Schiller in seinem Reflektiren auf einen Begriff stöfst, der ihm ein besonderes Interesse einflöfst, geht er dieser Sonderrichtung nach, ohne immer an dem Punkte wieder anzuknüpfen, wo er den früheren Faden abgebrochen.

326. Die Abhandlung *Ueber das Pathetische* ist ein Theil seiner ersten Betrachtung des *Erhabenen* und bildet die Ergänzung zu seinem Aufsatz über dieses Thema, sowie zu einigen Bemerkungen in den *Zerstreuten Betrachtungen*[2]). Während er nun dort die beiden Seiten des objektiv-Erhabenen, nämlich das quantitativ-Erha-

---

[1]) A. a. O. S. 267. Vergleiche auch die Aeufserung Heydenreich's in No. 290 in der Mitte und die Anmerkung dazu. — [2]) Vergl. oben No. 299.

bene und das dynamisch-Erhabene und in *Anmuth und Würde* die eine Seite des subjektiv-Erhabenen betrachtet, so faſst er hier die zweite Seite des letzteren Begriffs in's Auge, nämlich das Erhabene der Leidenschaft, welches künstlerisch zur Darstellung gebracht das *Tragische* ist. Schiller setzt den Zweck der tragischen Kunst darin, daſs sie „uns die moralische Independenz von Natur„gesetzen im Zustande des Affekts versinnlicht"[1]). Dies ist sein Ausgangspunkt, der am Ende der dritten Abhandlung mit dem Schluſspunkt wieder zusammenfällt, aber so, daſs der Begriff hier zuletzt tiefer und konkreter gefaſst erscheint. Es ist also auch hier das Princip der Freiheit des Geistes, aber im Kampf und endlichem Sieg über die Natur in uns. Der Widerstreit dieser beiden Mächte und das Produkt desselben, das Leiden, aber nicht als Passivität, sondern als energische Thätigkeit, ist also die Basis des Tragischen, das Leiden mithin die erste Bedingung für die tragische Wirkung, „das erste Gesetz der tragischen Kunst". — „Soll sich „die Intelligenz" — d. h. das Princip geistiger Freiheit — „im „Menschen als eine von der Natur unabhängige Kraft offenbaren, „so muſs die Natur ihre ganze Macht erst vor unsern Augen be„wiesen haben. Das Sinnenwesen muſs tief und heftig leiden". Solches Leiden des Sinnenwesens nennt nun Schiller das *Pathos*. Dieses müsse „dasein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängig„keit kund thun und sich handelnd darstellen könne". Sehr richtig bemerkt er, daſs nur, wenn der tragische Dichter „seinem Helden „oder seinem Leser" (als Mitleiden) „die ganze volle Ladung des „Leidens gebe, es nicht problematisch bleibe, ob sein Widerstand „gegen dasselbe eine Gemüthshandlung, etwas Positives, und „nicht vielmehr blos etwas Negatives, ein Mangel, sei". Als Beispiel dieses negativen und darum blos deklamatorischen (nicht handelnden) Pathos führt er die französische Tragödie an: „die Könige, „Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire" — sagt er sehr gut — „vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden „nie und ziehen weit eher ihre Menschheit als ihre Würde aus. „Sie gleichen den Königin und Kaisern in den alten Bilderbüchern, „die sich mit sammt der Krone zu Bette legen". Diesem falschen Pathos setzt er dann das antike Pathos, sowohl in der Tragödie wie in der Plastik, entgegen. Hier ist die leidende Natur in voller Wahrheit und Aufrichtigkeit.

Das „zweite Gesetz der tragischen Kunst ist Darstellung des

[1]) Werke Bd. XI, S. 470,

„**moralischen Widerstandes gegen das Leiden**“[1]). Hier ist es nun zunächst der *Affekt*, den Schiller näher zu bestimmen versucht. An sich ist der *Affekt* „etwas Gleichgültiges und ohne allen „ästhetischen Werth“, weil er nur die sinnliche Natur angeht. Da„her sind auch nicht nur alle blos erschlaffenden (schmelzenden) „Affekte, sondern überhaupt auch alle höchsten Grade, von was „für Affekten es auch sei, unter der Würde der tragischen Kunst“. Er kommt dann unter Hinweisung auf Kant[2]) auf die sentimentalen Rührstücke zu sprechen, die er als verächtliche Wirkungen auf Ausleerung des Thränensacks charakterisirt und von der echten Kunst ausschliefst. Ebenso sind auch „diejenigen Grade des Affekts auszu„schliefsen, die den Sinn blos quälen, ohne zugleich den Geist „dafür zu entschädigen“ .... „Das Pathetische ist nur ästhetisch, „insofern es erhaben ist“, die blofse Thierquälerei jedoch, d. h. die Qual der Natur im Menschen, ist abscheulich, aber nicht erhaben. „Wie ist aber“ — fragt Schiller — „das Pathetische in der Er„scheinung möglich, wenn es in einer Bekämpfung des Natürlichen „durch das Geistige beruht? Auf welche Weise kann sich, da es „bekämpft und zwar durch eine stärkere Macht bekämpft und „schliefslich besiegt wird, das Natürliche als leidend offenbaren? „Die Antwort lautet: In den instinktiven Aeufserungen, die un„abhängig vom Willen sind“[3]). Und gerade daran, dafs neben diesen unwillkürlichen Ausdrücken der leidenden Natur andere, dem Willen entspringende Ausdrücke zur Erscheinung kommen, „er„kennt man die Gegenwart eines übersinnlichen Princips im „Menschen“.

Schiller weist dies *Pathos*, das jetzt also als Produkt dieser Doppelbewegung gefafst wird, auch bei den Alten, besonders in der Skulptur, nach, indem er mit grofsem Verständnifs in die Winckelmann'sche Erklärung des *Laokoon*, sowie auf den Lessing'schen Kommentar dazu eingeht, und schliefst dann die Bestimmung des *Pathetischen* in den Satz zusammen: „Bei allem Pathos mufs also „der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessirt sein. „Fehlt es einer pathetischen Darstellung an einem Ausdruck der „leidenden Natur, so ist sie ohne ästhetische Kraft und unser Herz „bleibt kalt; fehlt es ihr an einem Ausdruck der ethischen Anlage, „so kann sie bei aller sinnlichen Kraft nicht pathetisch sein, son„dern wird nur unsere Empfindung empören“. — Weiter unterscheidet er dann das Erhabene der *Fassung* (was mit seiner Be-

[1]) A. a. O. S. 475. — [2]) Siehe oben No. 271. — [3]) A. a. O. S. 483.

stimmung der *Würde* zusammenfällt) von dem Erhabenen der *Handlung* (dies ist das eigentlich Pathetische oder das Erhabene der Leidenschaft). Sehr fein zeigt er nun, dafs dem bildenden Künstler nur das Erstere, weil nur dies sich anschauen lasse, zu Gebote stehe, und dafs er, „wenn er eine erhabene Handlung darstellen „wolle, diese in eine erhabene Fassung verwandeln müsse"[1]). Dergleichen Bemerkungen, die ein helles Licht in die wahrhaft spekulative Tiefe des Schiller'schen Denkens werfen, lassen es doppelt schmerzlich bedauern, dafs er sich nicht mit dem gesammten Gebiet der Aesthetik im organischen Zusammenhange aller Glieder desselben beschäftigt hat.

327. Er versucht nun einen Schritt weiter zu gehen, nämlich zu der in der Differenz des Moralischen begründeten Unterscheidung sittlicher und ästhetischer Gröfse. Auch hier fühlt er recht wohl, wohin er will, nämlich zu deduciren, warum ein Verbrechen, wenn es nur mit einer gewissen Kraft der Leidenschaft verbunden ist, ästhetisch wirksamer und des tragischen Pathos fähiger ist als eine schlaffe Tugend, obschon vom moralischen Gesichtspunkt die Werthschätzung eine entgegengesetzte sein mufs. Nun ist aber doch der Widerstand gegen das Leiden selbst eine moralische in gewissem Sinne. Wie ist aus diesem Widerstand herauszukommen? Da Schiller jene Differenz im Wesen des *Moralischen* nicht als bestimmten Unterschied des Begriffs hervorhebt — und das könnte er nur, indem er von dem *Ethischen* (oder Sittlichen im objektiven Sinn) das *Moralische* als die subjektive Seite ausschiede — so macht ihm diese Deduction viel Mühe, ohne dafs er schliefslich doch zu einem völlig klaren Resultat gelangt. Er setzt den Unterschied darin, dafs der Held entweder „seinen moralischen Charakter selbst „oder blos seine Bestimmung dazu zeige"[2]), und deutet also in der letzteren Fassung das *Ethische* an; indem er aber hinzufügt, dafs er „im ersten Fall als eine moralisch-grofse Person, im „zweiten blos als ein ästhetisch-grofser Gegenstand er„scheine", so verschiebt er das Verhältnifs wieder etwas durch die Gegenüberstellung von Person und Gegenstand. Denn in beiden Fällen handelt es sich schliefslich um eine *Person*, und weiter ist diese Person der *Gegenstand* der ästhetischen Anschauung. Schiller will auch eigentlich hiemit einen ganz andern Gegensatz, dessen Glieder aber gleicherweise in die Person fallen, ausdrücken, nämlich den zwischen Handlung und *Stimmung* (das aristotelische

[1]) A. a. O. S. 494. — [2]) A. a. O. S. 494.

πρᾶξις und ἦθος); allein er setzt statt *Handlung*: Person und in Folge dessen statt *Stimmung*: Gegenstand; ein Quiproquo, welches das richtige Verhältniſs verdunkelt. Denn wenn er sagt: „Ein erhabenes „Objekt, blos in ästhetischer Schätzung, ist schon derjenige Mensch, „der uns die Würde der menschlichen Bestimmung durch seinen „Zustand vorstellig macht, gesetzt auch, daſs wir diese Bestimmung „in seiner Person nicht realisirt finden können", so ist offenbar hier die *Person* irrig mit *handelnder Person* identificirt, da doch die Person nicht ihre Persönlichkeit dadurch verliert, daſs sie nicht handelt, d. h. sich nur in einer *Stimmung* befindet. Die weitere Erläuterung dieses Gegensatzes durch die Gegenüberstellung von „bloſsem Vermögen" und „Gebrauch dieses Vermögens", sowie weiter von „bloſser Anlage" und „wirklichem Betragen" zeigt deutlich genug, was er im Sinne hat, aber auch, daſs er es zur klaren Begriffsentwicklung nicht zu bringen vermag. —

Die Konsequenzen sind dafür um so klarer und unangreifbarer: „Der nämliche Gegenstand kann uns in der moralischen Schätzung „miſsfallen und in der ästhetischen sehr anziehend für uns sein". Allein diese unzweifelhafte Wahrheit liegt keineswegs in den obigen Sätzen, am wenigsten in dem gezwungenen Unterschied zwischen dynamischer und energischer Moralität, sondern darin, daſs *Moralität* überhaupt als die eine Partei im tragischen Kampfe ein zu enger Begriff ist, daſs vielmehr das *Ethos*, die Charakteranlage, verbunden mit dem Temperament — d. h. eben die *Stimmung* — die Basis ist, auf welcher sich der Konflikt zwischen Geist und Natur entwickelt.

Für den Kantianer Schiller bildet so der feste Begriff des *Moralischen* ein groſses Hinderniſs gegen die tiefere begriffliche Bestimmung des Tragischen, wenn er auch, sobald er die labyrinthischen Wege der Reflexion verläſst, durch seinen auſserordentlich sicheren Dichterinstinkt geleitet, in der Sache selbst sich bald zurecht findet. Was er daher reflektirend über den Gegensatz zwischen *ästhetisch* und *moralisch* beibringt, kann nur wenig befriedigen, desto mehr aber seine praktischen Folgerungen daraus, oder vielmehr nicht daraus; denn in der That schöpft er sie aus einer ganz anderen Quelle, aus der konkreten Intuition des wahren Begriffsinhalts nämlich. Diese intuitive Wahrheit hat er übrigens von vorn herein in seinem Geiste, und es ist nur ein Schein, daſs sie deducirt wird; sondern es ist vielmehr die Deduction, die rückwärts aus der Wahrheit konstruirt werden soll. Wie viel Selbsttäuschung dabei mitunterläuft, ist schwer zu sagen. Objektiv aber ist das Sophistische solchen Reflektirens nicht zu verkennen. Sammeln wir daher lieber

hier noch einige der glänzenden praktischen Sätze, in die seine tiefe Anschauung die Wahrheit zusammenfafst: sie sind ebenso lichtvoll und einfach, wie seine deducirende Reflexion verworren und gezwungen. Er giebt darin Meisterstücke der edelsten Parodoxie — dies Wort in dem tieferen Sinne genommen, dafs die Wahrheit fast immer gegen das konventionelle Meinen verstöfst. So sagt er[1]: „Selbst von den Aeufserungen der erhabensten Tugend kann der „Dichter nichts für seine Absichten brauchen, als was an den„selben der Kraft gehört" ... „Die poetische Kraft des Ein„drucks, den sittliche Charaktere oder Handlungen auf uns machen, „hängt wenig von ihrer historischen Realität ab ... denn es „ist die poetische, nicht die historische Wahrheit, auf welche „alle ästhetische Wirkung sich gründet" ... „Nur ein Stümper borgt „von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt. „Die Poesie soll nie ihren Weg durch die kalte Region des Gedächt„nisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin, nie „den Eigennutz zu ihrem Fürsprecher machen. Sie soll das Herz „treffen, weil sie aus dem Herzen flofs, und nicht auf den Staats„bürger im Menschen, sondern auf den Menschen im Staatsbürger „zielen". —

Wie anders fliefst ihm hier die sprachliche Form für seine Gedanken zu als dort, wo er sich in der seinem Geiste unbequemen Zwangsjacke der Reflexion bewegt ... Aber er geht noch weiter; indem er das gröfsere Recht des Aesthetischen gegen das Moralische in der Poesie vertheidigt: „Ein Lasterhafter fängt an uns zu inte„ressiren, sobald er Glück und Leben wagen mufs, um seinen „schlimmen Willen durchzusetzen; ein Tugendhafter hingegen ver„liert in demselben Verhältnifs unsere Aufmerksamkeit, als seine „Glückseligkeit selbst ihn zum Wohl verhalten nöthigt. Rache, zum „Beispiel, ist ein unedler und selbst niedriger Affekt. Nichtsdesto„weniger wird sie ästhetisch, sobald sie Den, der sie ausübt, ein „schmerzhaftes Opfer kostet", (Beispiel: *Medea*). „Den halbguten „Charakter stofsen wir mit Widerwillen von uns, während wir dem „ganz schlimmen oft mit schaudernder Bewunderung folgen".

328. Im Anschlufs daran bemerkt er in der folgenden Abhandlung[2]), dafs, wenn die Kunst einen moralischen Zweck verfolgen solle, damit „das Spiel sich in ein ernsthaftes Geschäft ver„wandele". Sie könne mittelbar sittliche Wirkung hervorbringen, und thue dies auch in der That, allein diese Wirkung müsse im Kunst-

[1]) A. a. O. S. 503. — [2]) *Ueber den Grund der Wirkung an tragischen Gegenständen.* — *Werke* XI, S. 512.

werk nicht — um uns eines modernen Ausdrucks zu bedienen — als *Tendenz* erkennbar sein. Objektiv moralische Zweckmäſsigkeit könne damit verbunden sein, überhaupt aber sei Zweckmäſsigkeit — moralisch oder nicht — nothwendig, denn ohne Zweckmäſsigkeit in der Vorstellung sei überhaupt kein Vergnügen. Den Gegensatz zur moralischen Zweckmäſsigkeit nennt er *Naturzweckmäſsigkeit*, indem er hinzufügt, daſs Fälle „genug vorhanden seien, wo uns „die Naturzweckmäſsigkeit selbst auf Unkosten des moralischen zu „ergötzen scheint. Die höchste Konsequenz eines Bösewichts in „Anordnung seiner Maschine ergötzt uns offenbar, obgleich Anstalten „und Zweck unserm moralischen Gefühl widerstreiten. Ein solcher „Mensch ist fähig, unsere lebhafteste Theilnahme zu erwecken, und „wir zittern vor dem Fehlschlag derselben Pläne, deren Vereitelung „wir" (aus moralischen Gründen) „aufs Feurigste wünschen sollten". — Hier aber verrennt sich Schiller in einen Widerspruch. Sein einfacher und ganz richtiger Gedanke ist der, daſs die Zweckmäſsigkeit, um ästhetisch zu wirken, von jeder moralischen Beziehung abstrahiren muſs. Wir können allenfalls nachträglich, wenn die Darstellung hinter uns liegt, uns in moralischen Reflexionen über die Abscheulichkeit eines *Marinelli* oder die kalte Bosheit eines *Richard III.*, über die Nichtswürdigkeit eines *Jago* oder die freche Selbstsucht eines *Lovelace* ergehen, aber während der Darstellung dürfen wir uns solchem moralischen Eindruck nur soweit hingeben, als der Dichter es selber ästhetisch beabsichtigt. Diese unzweifelhaft aus jenem Satze hervorgehende Konsequenz erscheint aber Schiller bedenklich, weshalb er hinzufügt: „Fällt es uns aber ein" — eine Voraussetzung, die von vorn herein unstatthaft ist, da sie den ästhetischen Eindruck aufhebt — „diesen" (schlimmen) „Zweck nebst sei„nen Mitteln auf ein sittliches Princip zu beziehen und entdecken „wir alsdann mit dem letzteren einen Widerspruch, kurz erinnern „wir uns, daſs es die Handlung eines moralischen Wesens ist" — das sollen wir ja aber eben einem Kunstwerk gegenüber nicht —, „so tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes ersten Vergnü„gens, und keine noch so groſse Verstandes- (?) Zweckmäſsigkeit ist „fähig, uns mit der Vorstellung einer sittlichen Zweckwidrigkeit zu „versöhnen. Nie darf es uns lebhaft werden, daſs dieser *Richard III.* „dieser *Jago,* dieser *Lovelace* Menschen sind, sonst wird sich „unsre Theilnahme unausbleiblich in ihr Gegentheil verkehren". Als was sollen sie uns aber dann erscheinen, und ist es überhaupt möglich, von dieser ihrer Erscheinung zu abstrahiren? — Dies ist nun ein entschiedener Abfall von Princip, der sich schwer erklären

läfst, vielleicht nur daraus, dafs gerade bei diesen Charakteren der sittliche Abscheu allzustark ist, um durch das rein ästhetische Interesse in Schranken gehalten zu werden. — Dies wäre aber nur ein Grund gegen die ästhetische Zulässigkeit solcher Charaktere, nicht aber für die Zulässigkeit moralischer Reflexion bei der Werthschätzung des ästhetischen Genusses.

329. In der dritten der drei oben genannten Abhandlungen[1]) geht Schiller vom Affekt aus, den er hinsichtlich des tragischen Interesses als *Mitleid* bestimmt. Das zweite Moment der aristotelischen Katharsis, die *Furcht*, betrachtet er hier gar nicht[2]). Das *Mitleid* richtet sich hinsichtlich des Grades nach der *Lebhaftigkeit*, *Wahrheit*, *Vollständigkeit* und *Dauer* der Vorstellungen des Leidens[3]). Auf diese Unterschiede wird nun die Definition der Tragödie basirt als „dichterischer Nachahmung[4]) einer zusammen„hängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), „welche uns Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und „zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen“. — Obschon die Definition an die Lessing'sche Verdeutschung der aristotelischen Definition erinnert, so weicht sie doch in einem wesentlichen Punkte von der letzteren ab, sofern nämlich das *kathartische* Element der Wirkung — die Idealisirung der Empfindung — gar nicht in Betracht kommt, was bei Aristoteles den eigentlichen Schlufsstein der Begriffsbestimmung bildet. Andrerseits aber macht Schiller auf ein Element aufmerksam, wodurch die „moderne Tragödie sich zu einer „so reinen Höhe tragischer Rührung erhebe, wie sie die griechische „Kunst nie erreicht, weil weder Volksreligion noch Philosophie ihr „soweit voranleuchtete“[5]), das ist „die Vorstellung der vollkommen„sten Zweckmäfsigkeit im grofsen Ganzen der Natur, das Bewufst„sein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen „Ordnung, eines gütigen Willens“, mit einem Wort: einer ver„nünftigen Weltordnung gegenüber dem blinden Fatum der Antike. Hiemit spricht Schiller in der That den tiefsten Unterschied der modernen Tragödie gegen die antike aus.

d) Die bildenden Künste und die Musik.

330. Unter den Epigrammen Schiller's findet sich eins, worin er das Verhältnifs der bildenden Künste und der Musik zur Poesie kurz dahin definirt:

---

[1]) *Ueber die tragische Kunst.* Werke Bd. XI, S. 581. — [2]) In seiner Kritik über Egmont (Bd. XII, S. 429) spricht er jedoch von „Furcht und Mitleid“, als letztem Zweck der Tragödie. — [3]) A. a. O. S. 548. — [4]) Dieser Ausdruck der „Nachahmung“ statt Darstellung deutet schon entschieden auf Aristoteles. — [5]) A. a. O. S. 545.

Leben athme die *bildende Kunst*, Geist fordr' ich vom *Dichter*,
Aber die Seele allein spricht *Polyhymnia* aus.

Allein diese Unterschiede, wenn sie als specifische gelten sollen, führen doch zu bedenklichen Konsequenzen. Einmal ist es die Frage, ob *Leben* als künstlerische Form gedacht nicht identisch mit *Seele* ist, sodann würde der *Geist* bei der Poesie es auch nicht allein thun. Behauptet doch Schiller selbst, daſs die Schönheit allein in der Form ruhe und daſs der Stoff völlig in der Form *verschwinden* solle; und so widerspricht dieser Auffassung eigentlich jenes, schon früher citirte Epigramm:

Aus der schlechtesten Hand kann Wahrheit mächtig noch wirken,
Bei dem Schönen allein macht das Gefäſs den Gehalt.

das wir bereits einer Kritik unterzogen haben.[1])

Unter den prosaischen Schriften sind es auſser gelegentlichen und beiläufigen Bemerkungen über Malerei und Plastik, wovon wir schon Einiges mitgetheilt, nur zwei kurze Aufsätze, die eine etwas reichere Ausbeute von den Ansichten Schiller's in dieser Hinsicht geben; aber auch hier können wir eigentlich nur durch Rückschluſs dieselben mehr folgern als sie direkt erkennen, da er sich auf philosophische Betrachtungen nach dieser Richtung hin nie eingelassen hat. Wir finden dieselben in dem offnen Schreiben *An den Herausgeber der Propyläen* und in der Kritik *Ueber Matthiſsons Gedichte*[2]). — Göthes Versuche, seinen durch das Studium Winckelmann's und der alten Kunstwerke in Italien gewonnenen ästhetischen Ueberzeugungen eine praktische Tragweite zu geben, hatten, durch die W. K. F.[3]), namentlich Meyer, lebhaft unterstützt, nicht nur in der Kunstzeitschrift *Die Propyläen*, sondern auch in dem Plan, in Weimar eine Pflanzschule für Künstler zu gründen, einen verschieden beurtheilten Ausdruck gefunden. Schiller schloſs sich dem Unternehmen wenigstens durch literarische Beiträge an, aber seine Recensionen tragen, im Gegensatz zu den mit groſser Wärme geschriebenen Artikeln von Göthe[4]), ein merkliches Gepräge von nüchterner Reflexion, die nur selten durch einen hervorsprudelnden Strahl aus der Quelle seines enthusiastischen Anschauens unterbrochen wird. Die W. K. F. hatten den originellen — heut zu Tage allerdings sehr gewöhnlich gewordenen — Einfall, bestimmte Themata für Malerei aufzustellen und eine öffentliche Konkurrenz dar-

---

[1]) S. No. 315 Anm. — [2]) Werke Bd. XII, S. 380 und 448. — [3]) Die Kollektivchiffre der *Weimarer Kunstfreunde*. — [4]) Vergl. oben No. 254 ff.

über zu eröffnen[1]). Aber schon die Wahl der Themata — welche, wie es scheint, maafsgebend blieb, da noch heutigen Tages die deutschen Akademien an diesem traditionellen Fehler festhalten — lieferte den Beweis, dafs die Sache mehr eine künstliche als eine künstlerische war. Erfüllt mit hoher Verehrung für die Antike, wie er sie durch Winckelmann's Vermittlung kennen gelernt, und den Sammelbegriff *Bildende Kunst*, wie es damals üblich war, als gemeinschaftliches Kunstgesetz für Plastik und Malerei auffassend, wählte Göthe, ohne Rücksicht darauf, dafs die antike Malerei in ihrer Formenanschauung wesentlich plastischen Gesetzen folgte, für die Konkurrenz antike Motive und versetzte dadurch von vorn herein dem ganzen Unternehmen den Todesstofs. Nur dadurch, dafs er die Künstler gezwungen hätte, „in's volle Menschenleben hineinzugreifen", d. h. in ihre Gegenwart und Das, was sie allgemein-Menschliches besafs, wäre ein neuer, originaler Aufschwung der Kunst möglich gewesen; und es ist heute gar nicht abzusehen, welche Richtung dies der ganzen Entwicklung der Kunst gegeben hätte. Wie aber — vermuthlich unter dem Einflufs des routinirten Kunsturtheils Meyer's, das Göthe leider allzusehr respektirte — die Sache wirklich angegriffen wurde, war das Ganze ein todtgebornes Kind: und das kurze Leben der *Propyläen*, der *Zeitschrift für Kunst und Alterthum* u. s. f. sowie dieser Konkurrenz selbst hat es bewiesen, dafs die natürlichen, d. h. wahrhaft künstlerischen Bedingungen für eine naturgemäfse Entwicklung einer Kunst nur in dem substanziellen Inhalt ihres Zeitbewufstseins selbst liegen, und jedes Zurückgreifen auf eine nur noch der Geschichte angehörige Kunstbildung nothwendig zu einer ebenso ephemeren wie künstlichen Treibhauskultur führen mufs.

Die Themata dieser Konkurrenz waren nämlich *Hektors Abschied* und *Raub der Pferde des Rhesus*; zu dem ersten Thema waren 19, zu dem zweiten 9 Kompositionen, zum Theil nur einfarbige Skizzen (und diese waren merkwürdiger, aber nicht unerklärlicher Weise die besten) eingegangen. Die Recension derselben ist Gegenstand von Schiller's Schreiben *An den Herausgeber der Propyläen*. Auch er ist weit davon entfernt, auch nur einen Zweifel an der Zulässigkeit solcher Motive für die Malerei zu hegen, denn es ist sogleich zu bemerken, dafs Schiller über die Grenzen der Plastik und Malerei wenig nachgedacht hat. „In Sachen der schönen

---

[1]) Obgleich der Erfolg ein sehr prekärer war, wurde die Idee doch später wieder von dem berliner *Verein der Kunstfreunde in Preufsen* unter der Direction Wilhelm von Humboldt's aufgenommen.

„Kunst" — sagt er[1]) — „wird die Möglichkeit nur durch die That „bewiesen; aus Begriffen kann man höchstens voraus wissen, daſs „ein gegebenes Thema der künstlerischen Darstellung nicht wider- „streitet". Dies ist aber viel zu allgemein gefaſst: nicht nur der *künstlerischen* überhaupt, sondern „der Darstellung in einer bestimm- „ten Kunstgattung" hätte er sagen sollen. Hatte nicht der Streit über die Grenzen der Poesie und bildenden Kunst lange genug gedauert, und war damit nicht schon im Princip die Forderung aufgestellt, die Kunstgattungen getrennt zu halten, folglich auch innerhalb der bildenden Kunst die Grenzen zwischen Malerei und Plastik aufzusuchen und zu bestimmen?[2]) Es ist daher bloſse Courtoisie, wenn Schiller hinzusetzt: „Der Erfolg hat die Wahl der bei- „den Süjets gerechtfertigt, denn aus beiden sind wirklich, unter ge- „schickten Händen, sprechende, selbstständige und anmuthige Bilder „geworden". Sieht man aber näher zu, so weiſs er an allen sehr wesentliche Mängel aufzuzeigen und nur ein einziges aus der ganzen Reihe der „Bilder" hat seinen vollen Beifall, und gerade dieses ist kein Gemälde, sondern eine „braune (d. h. wahrscheinlich ohne „Farben in Sepia ausgeführte) Zeichnung"; das Merkwürdigste aber ist, daſs Schiller hier, nachdem er der Komposition lebhaftes Lob gespendet, bemerkt: „Man fühlt sich thätig, klar und entschie- „den: die schönste Wirkung, welche die plastische Kunst be- „zweckt"[3]) —; so wenig legt er an diese Produkte den bei einer Konkurrenz für Malerei doch wohl zunächst in Frage kommenden *malerischen* Maaſsstab an; malerisch nicht blos im Sinne des Kolorits und dessen Wirkung, sondern ebenso sehr auch in dem, ob der Fluſs der Linien, die Bewegtheit der Formen, die Innigkeit des Ausdrucks, mit einem Wort der Styl der Behandlung ein malerisches Gepräge gezeigt habe. Dies aber war eben bei einem antiken Thema nicht möglich, und einige Konkurrenten werden, weil sie, wie aus der Schiller'schen Beschreibung hervorgeht, das Thema genrehaft malerisch behandelt hatten, gerade deshalb getadelt und als *modern* gekennzeichnet.[4]) Interessant ist dabei, daſs einige der Konkurrenten, offenbar von einem richtigen Stylgefühl geleitet, die Kompositionen „nach Art der Basreliefs" behandelt hatten, und daſs

---

[1]) W. Bd. XII, S. 381. — [2]) A. a. O. S. 396. — [3]) Bei Goethe ist diese Vermischung der Gattungen um so auffallender, als er selbst in ausdrücklichster Weise dagegen sich ausspricht. Vergl. z. B. unter den *Aphorismen* (s. o. S. 500) e und f. — [4]) In ganz ähnlicher Weise (als Tadel) braucht Wilhelm von Humboldt diesen Ausdruck bei einer Besprechung der vom *Verein der Kunstfreunde* veranstalteten Konkurrenz. (Siehe unten § 51.)

diese ebenfalls von Schiller gelobt werden[1]). Bei dieser ganzen Recension hätte er sich übrigens der betreffenden Lehre erinnern sollen, die er für die Poesie aufstellt, die aber ebenso für die Kunst überhaupt Geltung beanspruchen kann, nämlich, dafs sie „ihren „Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen und „nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin machen dürfe". Denn das Alterthum ist — wenn man auf die Motive rücksichtigt — in der That für die lebende Kunst wesentlich Gedächtnifssache und Objekt der Gelehrsamkeit. Wir mögen an den alten Kunstwerken den feinen Schönheitssinn der Griechen studiren, aber ihre, für uns jeder Realität entbehrenden Inhalte immer von Neuem zu reproduciren, dies beweist entweder eine grofse Armuth an eignen Ideen oder eine Verkehrtheit des Strebens, welches nie zu einer wahrhaften Kunstgröfse oder auch nur zu einer gesunden Kunstbildung führen kann.

331. An allgemeinen Gedanken ist die oben erwähnte Recension Schiller's eben nicht reich. Er unterscheidet — immer im substanziellen Sinne, den er selten aufgiebt — „Kunstwerke der „Phantasie und Kunstwerke der Empfindung". Mit *Phantasie* und *Empfindung* bezeichnet er so die beiden „ästhetischen Pole", deren einem sich „jedes künstlerische und poetische Werk" nähern müsse, oder es habe „gar keinen Kunstgehalt". Aber mit diesem Unterschied, der hier übrigens speciell sich auf die Natur der beiden Themata bezieht, ist nicht viel gesagt. *Phantasie* bezieht sich auf das substanzielle Schaffen, *Empfindung* auf das formale; jenes betrifft die Gliederung der Komposition, dies ihre ideale Gestaltung. Jene, die Phantasie, wird es mithin mit der Erfindung, die Empfindung mit der Ausarbeitung zu thun haben. Aber dies sind Momente, die bei jedem künstlerischen Schaffen und bei jedem Kunstwerk in Frage kommen und, da sie ganz verschiedene, sogar der Zeit nach getrennte Thätigkeitsweisen bezeichnen, gar nicht in Kollusion kommen können. Wo also das eine das andere Moment überwiegt, liegt der Grund entweder in der Natur des Objekts oder in der besonderen Veranlagung des Künstlers, nicht aber im Kunstwerk als solchem.

332. Einige Aeufserungen Schiller's über Landschaftsmalerei dürfen wir nicht übergehen. Obgleich ebenfalls nur gelegentlich, nämlich in seiner *Recension über Matthifsons Gedichte*[2]), hingeworfen, offenbaren sie doch eine so viel tiefere Auffassung des We-

[1]) A. a. O. S. 392. — [2]) *Werke* Bd. XII, S. 343.

sens der Landschaftsmalerei als die damals übliche, dafs auch hier lebhaft zu bedauern ist, dafs er dieses Thema nicht zum Gegenstande einer besonderen Abhandlung gemacht hat. Er fühlt keinen Beruf dazu und zeigt doch eine so grofse Befähigung dafür. Wir führen hier einige Stellen an, die auch seine Stellung zu dieser Frage kennzeichnen. Er beginnt: „Dafs die Griechen, in den guten „Zeiten der Kunst, der Landschaftsmalerei eben nicht viel nachge„fragt haben, ist etwas Bekanntes[1]), und die Rigoristen der Kunst“ (dies geht offenbar auf Lessing) „stehen ja noch heutigen Tages „an, ob sie den Landschafter überhaupt nur als ächten Künstler „gelten lassen sollen“. Er setzt dann hinzu, dafs auch die *Landschaftsdichtung* den Alten unbekannt gewesen sei, aus demselben Grunde, und fährt dann fort: „Es ist nämlich ganz etwas Anderes, „ob man die unbeseelte Natur blos als Lokal einer Handlung in „eine Schilderung mit aufnimmt und, wo es etwa nöthig, von ihr „die Farben der Darstellung der beseelten entlehnt, wie der Histo„rienmaler und der epische Dichter häufig thun, oder ob man gerade „umgekehrt, wie der Landschafter, die unbeseelte Natur für sich „selbst zur Heldin der Schilderung und den Menschen blos zum „Figuranten in derselben macht“. Das Erstere habe Homer gethan, das Zweite thäten die Neueren, darunter gehörten aber schon Zeitgenossen des Plinius. Gegen die *Rigoristen* bemerkt er: „Wer noch „ganz frisch und lebendig den Eindruck von Claude Lorraines Zau„berpinsel in sich fühlt, wird sich schwer überreden lassen, dafs es „kein Werk der schönen, sondern blos der angenehmen Kunst sei, „was ihn in Entzückung versetze“ ... Indessen wolle er „es Andern „überlassen, dem Landschaftsmaler seinen Rang unter den Künst„lern zu verfechten“; allein er geht doch, freilich immer in Vergleich mit der Landschaftsdichtung (aber das Princip ist ja dasselbe), auf die Frage ein, was es denn „nun für ein Charakter sei, mit „dem sich die blos landschaftliche Natur nicht ganz solle vertragen „können?“, und deducirt dann wieder aus dem Gegensatz von *Phantasie* und *Empfindung* heraus. Jene beziehe sich auf „objektive „Wahrheit“, diese auf „subjektive Allgemeinheit“ (Vorstellung). Er müht sich mit diesem für die vorliegende Frage ganz unfruchtbaren Gegensatz, der nämlich gar kein solcher ist, redlich ab, ohne zu einem erspriefslichen Resultat zu kommen. Der *Wahrheit* setzt er die Zufälligkeit und scheinbare Gesetzlosigkeit der landschaftlichen Natur entgegen, worauf es gar nicht ankommt, wie etwa darauf, dafs

[1]) Der Grund davon ist oben berührt. Vergl. oben No. 822.

bei einem menschlichen Körper die Nase nicht am Hinterkopf sitze; denn die *Landschaft* ist ja keine naturgeschichtliche Vollkommenheit, wie die organischen Körper es für die Plastik sein sollen, sondern es ist dort lediglich die Subjektivität des Eindrucks, den sie auf das Gemüth macht, was Objekt der Kunst ist. Indem nun Schiller die landschaftliche Natur auch als künstlerisches Objekt vom plastischen Gesichtspunkt organischer Gesetzmäſsigkeit werthschätzt, verschiebt er den eigentlichen Schwerpunkt der Frage ganz und gar. Er sagt: „Die Nothwendigkeit, die der ächte Künst„ler an ihr (der Natur) vermiſst" — im Gegentheil, der echte landschaftliche Künstler würde solche *Nothwendigkeit* gerade unschön finden — „und die ihn doch allein befriedigt(!), liegt nur innerhalb „der menschlichen Natur, und daher wird er nicht ruhen, bis er „seinen Gegenstand in dieses Reich der höchsten Schönheit hinüber „gespielt hat". Dies soll nun durch symbolische Auffassung der Natur geschehen, was entweder durch „Darstellung der Empfindungen" oder durch „Darstellung von Ideen" erreicht werde.

Trotz des tiefen Miſsverständnisses, welches in jener Bemessung der landschaftlichen Schönheit nach dem Gesetz der organischen Körperform liegt, kommt doch Schiller, wenn auch auf Umwegen und durch mancherlei Gestrüpp des reflektirenden Denkens hindurch, auch hier zu einem richtigen Punkt, indem er an die Darstellung von Empfindungen in der Musik erinnert. „Insofern also die Land„schaftsmalerei musikalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfin„dungsvermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur". Hier liegt also der Grund des Scheinschlusses am Tage. Gewiſs ist die Landschaftsmalerei „Nachahmung der menschlichen Natur", aber doch nicht der körperlichen Natur des Menschen, der plastischen Schönheit, wie vorhin angedeutet wurde, sondern lediglich seines subjektiven Empfindens, seiner lyrischen Stimmung mit einem Worte, die aus der landschaftlichen Natur, als ihrem Substrat, reflektirt wird. Indem also Schiller hier mit absichtlicher Allgemeinheit von *menschlicher Natur* spricht, entsteht die Zweideutigkeit, daſs darunter sowohl die äuſsere (körperliche) als die innere (seelische) Natur des Menschen verstanden werden kann. Der Ausdruck der *Nothwendigkeit* nimmt an dieser Zweideutigkeit Theil. Vorhin ganz im Sinne organischer Gesetzmäſsigkeit der Gestalt gefaſst, nimmt er nun plötzlich die Bedeutung einer inneren Nothwendigkeit an. Vorher hatte er von der „Bestimmtheit der *Formen*" gesprochen, welche die menschliche Natur besitze, der landschaftlichen Natur in ihren Theilen aber fehle; jetzt sagt er: „Da die

„inneren Bewegungen“ (der menschlichen Natur) „nach strengen „Gesetzen der Nothwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Noth-„wendigkeit und Bestimmtheit auch auf die *äufseren Bewegungen*, wodurch sie ausgedrückt werden, über“ — darunter sind also doch die äufseren Bewegungen, wie Mienen und Gesten, des Menschen zu verstehen —; „und auf diese Weise wird es erklärlich(?), „wie vermittelst jenes symbolischen Aktes die gemeinen Naturphä-„nomene des Schalles (in der Musik) und des Lichtes an der „ästhetischen Würde der Menschennatur participiren können“. Während also im ersten Satz die *äufseren Bewegungen* (als Ausdruck der Seelenbewegungen) als dem Menschen angehörige gefafst sind, werden sie hier im Schlufssatz plötzlich als Phänomene der unorganischen Natur verstanden. — Wie bei einem falschen Rechenexempel ein Fehler den andern wieder gut machen kann, so dafs das Resultat richtig ist, so passirt es Schiller öfter, dafs er an ein falsches Princip unlogische Folgerungen knüpft, um schliefslich, sobald er die Reflexion fallen läfst, um sich seinem intuitiven Takt zu überlassen, in den richtigen Weg einzulenken. So schliefst er auch hier (formell ganz falsch, substanziell richtig): „Dringt nun „der Tonsetzer und der Landschaftsmaler in die Geheimnisse jener „Gesetze ein, welche über die inneren Bewegungen des mensch-„lichen Herzens walten, und studirt er die Analogie“ — hier trifft er den richtigen Punkt —, „welche zwischen diesen Gemüths-„bewegungen und gewissen äufseren Erscheinungen stattfindet, so „wird er aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelen-„maler“. Die falschen Schlüsse entspringen bei Schiller meist aus einem falschen oder einseitigen Grundgedanken, wie hier von dem, dafs „das Gebiet der eigentlich schönen Kunst sich nur soweit er-„strecken kann, als sich in der Verknüpfung der Erscheinun-„gen Nothwendigkeit entdecken läfst“[1]). Diese objektive „Verknüpfung der Erscheinungen“ unter sich — wovon er hätte ausgehen sollen — verwandelt er so allmälig in eine „Analogie „der Erscheinungen mit den Bewegungen des menschlichen „Herzens“ oder, wie es früher ausgedrückt wurde[2]), in die philosophische Thatsache, dafs wir den äufseren mechanischen Bewegungen der Natur einen seelenhaften Ursprung leihen.

333. Die Hauptsache indefs ist, dafs der Inhalt seiner Anschauung von dem Verhältnifs ziemlich das Richtige trifft. Die weitere Erörterung, dafs die landschaftliche Natur auch „zu einem

---

[1]) A. a. O. S. 449. — [2]) S. oben S. 604.

„Ausdruck von Ideen" gemacht werden könne, fällt im Grunde mit jener ersten, dafs sie „Ausdruck von Empfindungen" d. h. Reflex subjektiver Stimmungen des Menschen sei, zusammen. Denn diese *Ideen* sind ganz allgemeinen Charakters; Schiller selbst sagt, dafs „es der Einbildungskraft des Zuhörers" (bei der Musik) „oder Be„trachters" (von Landschaften) „überlassen werden müsse, einen „Inhalt dazu zu finden". Solche *Ideen ohne Inhalt* sind aber eben nichts anders als Stimmungen. Mit Recht setzt daher Schiller hinzu, dafs „der Dichter hingegen jenen Ideen einen Text unterlegen, jener „Symbolik eine bestimmte Richtung geben könne", aber „auch er „dürfe sie nur andeuten" u. s. f. Sehr fein zeigt er dann noch die Grenze zwischen der Landschaftsmalerei und der Landschaftsdichtung auf — es ist dies dieselbe Grenze wie zwischen bildender Kunst und Poesie überhaupt, der Unterschied des *Simultanen* und *Successiven*; er lobt es daher an Matthifson, dafs er „mehr das Mannig„faltige in der Zeit als das im Raume, mehr die bewegte als die „feste und ruhende Natur" schildere, und hieraus kann man also in seinem Sinne folgern, dafs der Landschaftsmaler sich umgekehrt vor zu heftig bewegten Naturscenen zu hüten habe, weil er die Bewegung zu fixiren gezwungen ist. — Das Uebrige betrifft denn Matthifson's Weise zu dichten selbst, die Schiller mit aufserordentlicher Feinheit charakterisirt und kritisirt.

334. Indem wir hiemit die Charakteristik der Schiller'schen Aesthetik abschliefsen, können wir nicht umhin, wie wir es auch bei Göthe gethan, an einige kunstphilosophische Aphorismen unsers philosophischen Dichters zu erinnern, für die sich kein geeigneter Platz in dem Ganzen der obigen Darstellung fand, die aber doch nach einer Seite hin, mit der er sich sonst philosophisch im Zusammenhange nicht beschäftigt hat, ein helles Licht auf seine tiefe Anschauung über die Natur des künstlerischen Schaffens werfen. Er hat sie meist in Epigramme zusammengefafst, deren antithetische Form er auf ebenso prägnante wie geistvolle Art für Gedankenbestimmungen zu verwenden weifs. Wir wählen darunter folgende:

Der Nachahmer.

Gutes aus Gutem, das kann jedweder Verständige bilden;
  Aber der Genius ruft Gutes aus Schlechtem hervor.
An Gebildetem nur darfst du, Nachahmer, dich üben:
  Selbst Gebildetes ist Stoff nur dem bildenden Geist.

Die schwere Verbindung.

Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?
Jener fürchtet die Kraft, dieses verachtet den Zaum.

Das Naturgesetz.

So war's immer, mein Freund, und so wird's bleiben: die Ohnmacht
Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.

Korrektheit.

Frei von Tadel zu sein, ist der niedrigste Grad und der höchste,
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Gröfse dazu.

Der Meister.

Jeden andern Meister erkennt man an Dem, was er ausspricht;
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Styls.

Genialität.

Wodurch giebt sich der Genius kund? Wodurch sich der Schöpfer
Kund giebt in der Natur, in dem unendlichen All.
Klar ist der Aether und doch von unermefslicher Tiefe;
Offen dem Aug', dem Verstand bleibt er doch ewig geheim.

Sprache.

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr.

Der Kunstgriff.

Wollt ihr zugleich den Kindern der Welt und den Frommen gefallen?
Malet die Wollust — nur malet den Teufel dazu.

Schön und Erhaben.[1])

Zweierlei Genien sind's, die dich durch's Leben geleiten;
Wohl dir, wenn sie vereint helfend zur Seite dir stehn!
Mit erheiterndem Spiel verkürzt dir der eine die Reise,
Leichter an seinem Arm werden dir Schicksal und Pflicht.
Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft dich,
Wo an der Ewigkeit Meer schaudernd der Sterbliche steht.
Hier empfängt dich entschlossen und ernst und schweigend der andre,
Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe dich hin.
Nimmer widme dich einem allein! Vertraue dem ersten
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern dein Glück!

Der gelehrte Arbeiter.

Nimmer labt ihn des Baumes Frucht, den er mühsam erziehet;
Nur der Geschmack geniefst, was die Gelehrsamkeit pflanzt!

Die Gunst der Musen.

Mit dem Philister stirbt auch sein Ruhm. Du, himmlische Muse,
Trägst, die dich lieben, die du liebst, in Mnemosynens Schoofs.

---

[1]) So war das Gedicht „Führer des Lebens" zuerst in den *Horen* von 1795 überschrieben.

§ 50. Jean Paul (1763—1825).

Allgemeiner Standpunkt.

335. Einen eigenthümlichen Gegensatz gegen Schiller bildet Jean Paul, und nicht nur gegen Schiller, sondern eigentlich gegen seine sämmtlichen Zeitgenossen; denn wenn er auch eine starke Anregung von Hippel, der seinerseits wieder durch die Lektüre Sterne's in seiner Richtung als Humorist beeinflufst war, empfing, so ist es doch im Grunde — und nicht zum Vortheil seiner Sprache — eigentlich nur die oft an's Barocke streifende Manierirtheit und Gesuchtheit der Form, was er von Hippel sich angewöhnt, so dafs diese Weise der Originalität ihm zuletzt zu einer Nothwendigkeit wurde. Im Inhalt besitzt er eine ungleich gröfsere Tiefe, namentlich nach der Seite der Gemüthsinnigkeit und der dichterischen Empfindung. Hippel war ein enthusiastischer Kantianer und spiegelte die kantische Grundanschauung so entschieden in seinen Schriften wieder, dafs, da er mit unverbrüchlicher Konsequenz anonym schrieb, Manche in Kant den Verfasser von einigen seiner Arbeiten sehen wollten. Obschon nun Jean Paul sich — und zwar schon sehr früh — an den Hippel'schen Schriften bildete und dadurch ebenfalls in die Kant'sche Denkweise eingeführt wurde, so ist doch sein Geist so eigenartiger Natur und von so originalem Gepräge, dafs er in durchaus selbstständiger Gestaltung vor uns steht. Diese Originalität, sowohl dem Inhalt wie der Form nach, näher zu schildern, ist nicht unsere Aufgabe; aber auch seine *Vorschule der Aesthetik*, wenn auch in geringerem Grade als seine andere Schriften, zeigt jenes eigenthümliche Gepräge der Darstellung, welches meist geistreiche Paradoxe, pikante Antithesen und witzige Vergleichungen die Function einfacher Begriffsentwicklung und logischer Schärfe übernehmen läfst. Die kaleidoskopische Mannigfaltigkeit seiner Diction, zum grofsen Theil das Resultat seiner *Zettelkasten*, erhält durch den blenden Glanz seiner Gedanken und die grofse Innigkeit seines Empfindens einen Reflex von Bedeutsamkeit für den Leser, der nicht selten den Anschein von objektiver Tiefe gewinnt, ohne indefs, wenn man die farbigen Lichter, in welche die einfache Wahrheit bei ihm sich zerlegt, in den farblosen Strahl des logischen Denkens zu sammeln versucht, eine nähere kritische Prüfung zu vertragen. —

Wir haben im ersten Abschnitt[1]) den allgemeinen Standpunkt,

---

[1]) S. oben No. 21 ff.

den Jean Paul in der Weise seines Philosophirens gegenüber den andern Formen der wissenschaftlichen Aesthetik einnnimmt, zu bestimmen versucht und gezeigt, wie er der Vater eines ganzen Geschlechts mehr oder weniger geistloser Schönreder geworden ist. Hier haben wir es nun mit dem Inhalt seiner ästhetischen Forschungen selbst zu thun, und so wollen wir nur noch hinsichtlich des erwähnten Gegensatzes zu Schiller bemerken, dafs, während Schiller, der Dichter, in seinen ästhetischen Untersuchungen meist eine fast nüchterne Weise des Reflektirens offenbart, Jean Paul, der Prosaiker, eine Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks und einen Blumenreichthum der Anschauung zeigt, welche den Gedanken mehr zu verhüllen als in's Klare zu stellen geeignet sind.

336. Die erste Frage, welche, wie bei Schiller, auch hier aufzustellen und zu beantworten ist, wird die sein, wie Jean Paul selbst den Begriff des *Aesthetischen* bestimmt, oder — um dieselbe sogleich in seinem Sinne zu fassen — „was die Aufgabe des Aesthe„tikers" sei. Was in der allgemeinen Charakteristik der nachkantischen Populärästhetik bemerkt wurde, dafs sie nämlich hauptsächlich die Aesthetik auf die Poesie beschränke, wo es sich um ästhetische Begriffsbestimmungen handelt, während sie die anderen Künste, namentlich die bildende und die Musik, nur gelegentlich zur Vergleichung heranziehe, gilt nun für Jean Paul in noch erhöhtem Grade. Was ihn aber seinen Mitarbeitern in diesem Felde gegenüber wieder besonders charakterisirt, ist dies, dafs er bei dem Begriff der Poesie einmal nur die substanziellen Elemente im Auge hat, soweit es sich um das allgemeine Gebiet handelt, sodann, dafs, wo er zum Besonderen fortschreitet, sein Hauptaugenmerk nicht, wie bei Schiller, auf das *Tragische*, sondern — und dies ist ein ferneres Moment des Gegensatzes zwischen beiden — auf das *Komische* und dessen besondere Seiten: das *Lächerliche*, den *Humor*, den *Witz* u. s. f. richtet. — So spiegelt sich bei diesen beiden so entgegengesetzten Geistern in den Richtungen, die sie bei ihrer wissenschaftlichen Betheiligung an der Lösung der ästhetischen Probleme einschlagen, das specifische Interesse ihres jeseitigen praktischen Kunstschaffens wieder. Beide waren Poeten und schrieben als Poeten über Aesthetik, aber der *Tragiker* Schiller behandelte mit Vorliebe die Frage des tragischen, der *Humoristiker* Jean Paul die Frage des humoristischen Pathos.

Hinsichtlich der oben berührten Frage über die Aufgabe des Aesthetikers finden wir in der *Vorrede zur Vorschule der Aesthe-*

tik[1]), welche einen Versuch zu einer kritischen Uebersicht über die anderweitigen Bemühungen auf diesem Felde von den englischen Aesthetikern bis Schelling enthält, einige Andeutungen. Er meint, „dafs wenn bei den englischen und französischen Aesthetikern, z. B. „Home, Beattie, Fontenelle, Voltaire, (Diderot nennt er „nicht) wenigstens der Künstler etwas, obgleich auf Kosten des Phi„losophen, gewinne, nämlich einige technische Kallipädie, bei den „neueren transcendentalen Aesthetikern der Philosoph nicht mehr „als der Künstler erbeute, d. h. ein halbes Nichts". Er nennt es den „alten unheilbaren Krebs der Philosophie, dafs sie nämlich „auf dem entgegengesetzten Irrwege der gemeinen Leute, welche „etwas zu begreifen glauben, blos weil sie es anschauen, Das an„zuschauen denkt, was sie nur denkt". — Man erkennt hier schon aus der ziemlich sophistischen Substitution des zuerst gebrauchten Wortes „begreifen" durch *denken*, dafs es ihm keineswegs so sehr um logische Genauigkeit als um ein geistreiches Spritzfeuer mit dem Anschein von Wahrheit, vielleicht auch des Glanzes, zu thun ist. Denn auch die Hinzufügung des Wörtchens *nur* (denkt) wodurch ohne Weiteres das Denken als ein anschauungsloses, ja geradezu schlechteres, unwahres Thun des Geistes gegen die Anschauung in die Vorstellung des Lesers eingeschmuggelt wird, verleiht dem ganzen Gedanken eine schiefe Wendung. Im Grunde stammt diese Ansicht über das philosophische Denken bei dem grofsen Humoristen aus dem Gefühl, dafs er selbst zu dem eigentlichen philosophischen Begreifen, welches, als das Höhere gegen das Anschauen, dieses in sich mit enthält, hindurchzudringen aufser Stande sei. In der That ist Jean Paul auf einem Punkte zwischen Anschauen und Denken stehen geblieben, den er deshalb mifsverständlich als die Einheit beider auffafst, während die Weise seines Reflektirens eben nur zwischen beiden hin- und herschwankt und daher bald nach der einen, bald nach der andern Seite hin in Trugschlüsse verfällt. — Was im Uebrigen den Sinn des obigen Satzes betrifft, d. h. die Ueberzeugung, die sich darin ausspricht, so koncentrirt sich dieselbe in der Behauptung, dafs die Philosophie überhaupt unfähig zur Erkenntnifs der Wahrheit sei; ein Axiom, dem wir schon, wenn auch nicht in solcher Ausdrücklichkeit, bei Schiller begegnet sind. Was aber, kann man wohl füglich fragen, thun denn diese Aesthetiker selber, wenn sie nicht *philoso-*

---

[1]) *Vorschule der Aesthetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, von Jean Paul. Drei Bände. Hamburg, bei Fr. Perthes 1804. —

phiren? Es handelt sich doch um kein Gedicht, sondern um eine begriffliche Entwicklung von Gedanken. Ist also ein solches *Denken* nicht im Stande das Wesen zu erkennen, warum geben denn sie selber sich damit ab? Oder sollten es nur gewisse Arten des Philosophirens sein, welche mit jener Unfähigkeit behaftet sind? In der That scheint es so. Jean Paul nimmt zwar für sich nicht ausdrücklich diese Fähigkeit in Anspruch, insofern er von einer *zukünftigen Aesthetik* spricht, gleichwohl möchte in seinem Sinne die Definition des *wahren Aesthetikers* ziemlich auf ihn passen. Er meint nämlich:[1]) „Die rechte Aesthetik wird nur einst von Einem, der „Dichter und Philosoph zugleich zu sein *vermag*, geschrie-„ben werden“.... und (mit besonderer Beziehung auf die Musik): „eine Melodistik“ (im Gegensatz zur Harmonistik, welche blos negativ komponiren lehre) „giebt der Ton- und Dichtkunst nur der „Genius des Augenblicks; was der Aesthetiker dazu liefern kann, „ist selber Melodie, nämlich dichterische Darstellung“.... und endlich: „Alles Schöne kann nur wieder durch etwas Schö-„nes sowohl bezeichnet werden als gewirkt“. —

Der erste Satz nun, auf andere Gebiete angewandt, würde zu der Konsequenz führen, dafs z. B. eine Religions-Philosophie nur von einem *Frommen*, und zwar etwa in Form eines Cyklus von geistlichen Liedern geschrieben werden könne. Dergleichen Aussprüche finden sich bei Jean Paul neben den tiefsten und aus dem innersten Wesen geschöpften Gedanken durch das ganze Werk verstreut. Dennoch bieten auch selbst seine einseitigsten Paradoxe stets eine bedeutende Seite dar, in welcher die volle Wahrheit wenigstens anklingt, weil sie ihrerseits eine Seite der Wahrheit — freilich zugleich mit dem Mifsverständnifs, als ob diese die ganze Wahrheit enthalte — zur Geltung bringen. — Die Scheinwahrheit des obigen Gedankens nun, d. h. das sophistische Element, liegt zunächst in dem *Vermag* statt: Ist. Nämlich die Behauptung, dafs der „rechte Aesthetiker zugleich Dichter und Philosoph zu sein „vermag“, kann als richtig zugegeben werden; falsch aber wird der Satz, wenn damit gemeint sein soll, dafs der „rechte Aesthetiker „zugleich Dichter und Philosoph sei“, oder vielmehr dafs er als Philosoph zugleich *Dichter* sein, d. h. in dichterischer Form philosophiren müsse. Diese Wendung, in welcher das anscheinend harmlose *Vermag* als ein *Ist* verstanden wird und werden soll, verwandelt die darin liegende Wahrheit in einen völligen Irrthum.

[1]) *V. d. A.* Vorrede S. XIX.

Dafs jene Ansicht übrigens wirklich die seinige ist, geht aus einer anderen Stelle hervor, wo er sagt: „Das Wesen der dichterischen „Darstellung ist, wie alles Leben, nur durch eine zweite darzustellen. „Mit Farben kann man nicht das Licht abmalen, das sie selber erst „entstehen läfst" [1]). — Betrachtet man diesen Parallelismus genauer, so zeigt es sich, dafs er trotz seines frappirenden Glanzes völlig widersinnig ist. Unter „Wesen der dichterischen Darstellung" ist doch wohl die Idee derselben zu verstehen; diese aber kann als solche, als Begriff und für das Begreifen, nicht in der Form der *Dichtung*, d. h. für die Vorstellung, sondern nur in der Form begrifflicher Darstellung zum Bewufstsein kommen. Das Verführerische des obigen Paradox liegt in der substanziellen Verwandschaft zwischen dichterischer und philosophischer Darstellung, weil sie sich desselben Mittels, der Sprache, bedienen. Ueberträgt man daher diese als allgemein hingestellte Behauptung auf eine andere, differente Sphäre, z. B. auf den Begriff der Materie, so springt der Widersinn sogleich in die Augen. Hier würde nämlich der Satz so lauten: „Das Wesen der materieller Erscheinung kann man nur durch eine „zweite darstellen". Allein das *Wesen* der Materie ist nicht Materie, sondern die Idee derselben, d. h. der Begriff. Dieser aber ist nicht durch und für die Anschauung, sondern nur durch und für das begreifende Erkennen *darzustellen*. Was die Parallele mit dem *Licht* betrifft, so ist dieselbe ganz unlogisch oder vielmehr der Beweis vom Gegentheil. Denn wenn das *Licht* das Wesen bedeuten soll, so wäre es allerdings richtig, dafs man es nicht *mit Farben*, d. h. mit anschaulichen Mitteln *darstellen* kann, sondern nur durch die Wissenschaft der Optik. Auch im Ausdruck *Darstellen* liegt solch' Doppelsinn, weil es zugleich objektiviren und versinnlichen bedeutet; das Objektiviren kann aber auch ein begriffliches sein. Ebenso liegt in dem Nachsatz „das sie selber erst entstehen „läfst" ein Sophismus, welcher, ohne Metapher, lauten würde: „Da die philosophische Erkenntnifs der dichterischen Darstellung „erst aus dem Wesen der letzteren zu abstrahiren wäre, so ist sie „nicht möglich"; ein Schlufs, dessen Falschheit klar am Tage liegt.

Aber dies ist eben das Bezaubernde (im tadelnden Sinne) der Jean Paul'schen Darstellungsweise, dafs der Leser sich selten die Mühe giebt, seine glänzenden Sätze auf ein so nüchternes Residuum zurückzuführen; er wird daran gleichsam durch ein Gefühl des Bedauerns verhindert, das Kunstwerk eines so genialen Sprühfeuers von Gedan-

[1]) A. a. O. § 1, S. 1.

ken durch den Gedanken selbst zu zerstören. Allein, die Erinnerung daran, dafs es bei solchen Dingen doch vor Allem auf die Abscheidung alles, wenn auch noch so blendenden, Scheins von der Wahrheit ankommt, mufs solch' Bedauern verschwinden machen; und dann zeigt es sich denn nur zu oft, dafs das Kunstwerk im Grunde nur ein Kunststück und der Gedankenblitz lediglich ein Feuerwerk war, dessen Wirkung wesentlich auf Ueberraschung sich gründete.

337. Wenn daher, wie nicht verkannt werden soll, in den Aussprüchen Jean Paul's häufig ein bedeutendes Moment der Wahrheit verborgen liegt — in jenen Sätzen z. B. das richtige Gefühl, dafs der Aesthetiker (mehr als der Natur-Philosoph gegenüber der Natur, mehr als der Geschichts-Philosoph gegenüber der Geschichte, ja selbst mehr als der Metaphysiker gegenüber der reinen Gedankenwelt) einer gewissen intuitiven Kraft des Erkennens, eines gleichsam instinktiven Talents unmittelbaren Erfassens des Ideellen, als des in Form subjektiver Anschaulichkeit sich realisirenden Schönen und Künstlerischen, bedarf, um die Manifestationen desselben mit voller, innigst erfüllter Lebendigkeit auf sich wirken zu lassen und in sich zum Verständnifs bringen, — so darf doch auch hier nicht übersehen werden, dafs, wenn jener kritische Takt des ästhetischen Gefühls zunächst allerdings instinktiv wirkt und als solcher eine unerläfsliche Vorbedingung für das tiefere Erkennen der Wahrheit ist, diese selbst dennoch in ihrer vollen Konkretheit nur durch das wisssenschaftliche Denken begriffen werden kann, so dafs jenes *intuitive Erkennen* immerhin nur als eine Vorstufe zu dem begreifenden Erkennen der philosophischen Spekulation bleibt. Auf dieser Vorstufe verharrt nun Jean Paul und dies charakterisirt ihn eben als *Populärästhetiker*. Der Reichthum an lebendiger Anschaulichkeit seiner Gedanken ist so in der That zugleich ein Zeichen der Armuth, nämlich des Mangels an philosophischer Klarheit. Denn dies grade charakterisirt den philosophischen Gedanken, dafs er keines Beiwerks von symbolischen Vergleichen und anschaulichen Bildern bedarf, um den Inhalt in seiner ganzen Tiefe und Fülle darzulegen: schmucklose Einfachheit ist die ihm adäquateste, seinem Wesen und der Wahrheit entsprechendste Weise der Gestaltung, Selbst Schiller, der reflektirende Populärästhetiker, liefs sich von dieser überquellenden Pracht der Jean Paul'schen Darstellungsweise blenden. In einem Epigramm der *Votivtafeln* sagt er, im Gegensatz zu der *Armuth* Manso's, von jenem:

„Hieltest du deinen Reichthum nur halb so zu Rathe wie jener Seine Armuth, du wärst unsrer Bewunderung werth".

Er tadelt mithin zwar diesen Reichthum, aber nur hinsichtlich der fehlenden Einfachheit in der Form, für den Inhalt läſst er ihn als Reichthum gelten.

Wenn nun die Aufgabe des *Aesthetikers* im Sinne Jean Paul's darin besteht, die ästhetischen Wahrheiten in möglichst ästhetischer, d. h. anschaulich-poetischer Form vorzutragen, so könnte noch die Frage aufgestellt werden, ob er seine *Vorschule der Aesthetik* nur als einen Versuch, als eine Art Propädeutik betrachte, in der er zeigen wolle, wie man eine Aesthetik überhaupt zu behandeln habe, und zu diesem Versuch absichtlich nur einen Theil des Gesammtgebiets gewählt habe, der ihm etwa dem Inhalt nach gerade am geläufigsten war; oder ob der Zusatz *Vorschule* nur als eine Art, die Sache selbst in bescheidener Form auszudrücken, anzusehen sei. Hierüber läſst uns Jean Paul auch nicht in Zweifel; er sagt gerade zu, er „hoffe, daſs der Titel nicht ganz unbescheiden das ausdrücken „soll, was er sagen will, nämlich eine Aesthetik"[1]). Nicht, als ob er damit die bildenden Künste, die Musik u. s. f. von der Aesthetik überhaupt ausschlieſsen wollte, aber er schlieſst sie doch wenigstens für sich aus: ihm ist der Begriff *Aesthetik* lediglich Poetik, und zwar, um dies noch einmal zu sagen, nicht sowohl im technisch-formalen, als im substanziellen Sinne.

Ueber seine philosophische Grundanschauung — d. h. über sein Verhältniſs zu den andern Aesthetikern der Zeit — ist es schwierig sich eine bestimmte Ansicht zu bilden. Er ist eine zu proteische Natur, um nicht, wo man ihn auf der einen Seite festhalten zu können glaubt, auf der andern wieder zu entschlüpfen. Wir müssen uns deshalb auch hier an Das halten, was er selbst darüber äuſsert, aber hinzufügen, daſs aus seinen eignen Gedanken die Beläge für diese Auffassung nicht immer geschöpft werden können, da er viel mehr, als er selber glaubt und sich den Anschein geben möchte, Kantianer ist. Er stellt nämlich[2]) den *ästhetischen Piccinisten*, worunter er die an sich prosaischen Schematiker versteht, die *ästhetischen Gluckisten* gegenüber und spricht seine „innigste Ueber„zeugung" aus, „daſs die neuere Schule im Ganzen und Groſsen „Recht hat... und daſs die neue polarische Morgenröthe nach der „längsten Nacht, obwohl einen Frühling lang ohne Phöbus oder mit „einem halben täglich erscheinend, doch nur einer steigenden

[1]) A. a. O. Vorrede S. XXV. — [2]) A. a. O. Vorrede S. XXVI.

„Sonne vortrete, sowie seit der Thomas-Sonnenwende durch Kant „endlich die Philosophie so viele winterliche Zeichen durchlaufen, „dafs sie jetzt wirklich im Frühlings-Zeichen oder Widder steht, „nämlich in Schelling, von wo sie (wenn mich seine *Philosophie „und Religion* nicht zu schön verblendet) endlich im aufsteigenden „Zeichen immer mehr den beseelenden platonischen Frühling der „Poesie und Religion wieder vorzubringen verspricht". — Aber dieses Sträuben gegen Kant ist bei ihm nur ein Symptom, dafs er sich vom Kantianismus nicht frei fühlt; und seine Sympathie für Schelling ist lediglich eine unverstandene Sehnsucht, angeregt durch die auch bei Schelling nicht abzuleugende Ueberschwenglichkeit in der Weise des Darstellens, während der eigentlich spekulative Inhalt des Schelling'schen Idealismus den geraden Gegensatz zu Jean Paul's Anschauungsart bildet.

A. Uebersicht über die „Vorschule der Aesthetik".

338. Da die Aesthetik Jean Paul's in ihrem überwiegend gröfsten Theil Specialbegriffe eines besonderen Abschnitts der Kunstphilosophie behandelt, die hier — in der kritischen Geschichte der Aesthetik — nur soweit berücksichtigt werden können, als sie zur näheren Bestimmung des principiellen Standpunkts nothwendig in Betracht zu ziehen sind, so werden wir nur verhältnifsmäfsig Weniges daraus hervorzuheben haben. Wir schicken daher, um dem Leser wenigstens eine vorläufige Ansicht von der Bedeutung und dem Umfang des ganzen Werks zu geben, eine Uebersicht über dasselbe voraus, um uns dann den für uns näher in Betracht kommenden Partien zuzuwenden. Die *Vorschule der Aesthetik* zerfällt in drei Abtheilungen, die jedoch keine eigentliche organische Gliederung bezeichnen. Die ersten beiden Abtheilungen bilden die eigentliche *Vorschule der Aesthetik* und sind in 14 Kapitel getheilt, die er *Programme* nennt, während die dritte Abtheilung *drei Vorlesungen in Leipzig* über verschiedene literarische Fragen, die in sehr losem Zusammenhange mit dem eigentlichen Inhalt stehen, umfafst. Für unsern Zweck sind daher zunächst die 14 Programme von Interesse, bei denen im Ganzen ein bestimmter Gang der Entwicklung beobachtet ist. Im ersten Programm spricht er nämlich von der *Poesie* überhaupt und von dem Verhältnifs derselben zur Natur, im zweiten schildert er die *poetischen Kräfte* in ihrer Stufenfolge, nämlich die *Einbildungskraft*, die *Phantasie* — die er im geraden Gegensatz zu Schiller als Bildungskraft definirt —, das *Talent*, das *passive Genie*; im dritten behandelt er das *produktive Genie* und

dessen *Ideal*, im vierten die *plastische Genialität Griechenlands*, im fünften als Gegensatz dazu die *romantische Poesie*, wobei sich interessante Vergleichungspunkte mit Schiller's Ansichten ergeben. Dann springt er plötzlich im sechsten Programm zum *Lächerlichen* über, das er zunächst im Gegensatz zum *Erhabenen*, sodann nach seinen „drei Bestandtheilen, dem *objektiven*, dem *subjektiven* und „dem *sinnlichen Kontrast*" betrachtet, um schiefslich das *Komische* vom *Satyrischen* zu unterscheiden.

Hier hat er nun den eigentlichen Boden für Das gewonnen, worauf es ihm eigentlich allein ankommt, nämlich für seine Theorie des Humors. Demgemäfs handelt er denn im siebenten Programm zunächst über die *humoristische Poesie* im Allgemeinen, im achten über den *epischen*, *dramatischen* und *lyrischen Humor*, im neunten über den *Witz* nach seinen verschiedenen Momenten der Wirkung und Form der Darstellung. Dann folgt im zehnten Programm eine Abhandlnng über die *Charaktere*, im eilften eine über den Gegensatz dazu, nämlich über die *geschichtliche Fabel des Dramas und des Epos*, im zwölften über den *Roman*. Die beiden letzten Programme endlich, welche theils kritisch theils grammatisch gehalten sind, betreffen dann noch die sprachlichen Stylformen der poetischen Darstellung. Diese Kritik wird zum Theil in den leipziger Vorlesungen weiter ausgeführt, und den Schlufs des Ganzen bildet eine Art Phantasie über das *höchste Ziel der Dichtkunst* und eine wahrhaft enthusiastische *Apologie Herder's*, der ihm dabei als Ideal vorgeschwebt hatte.

339. Man sieht schon aus diesem Titelverzeichnisse der einzelnen Abschnitte, dafs hier von einer strengeren Entwicklung aus dem Allgemeinen zum Besonderen und Einzelnen eigentlich nicht die Rede ist; wie denn auch selbst die Verknüpfung der Inhalte der einzelnen Programme unter einander oft als eine ziemlich willkürliche erscheint. Dennoch müssen wir, ehe wir in die Darstellung Jean Paul's eingehen, uns etwas näher über das Ganze zu orientiren suchen, weil nur dadurch die von uns beobachtete Ordnung, in der wir seine Gedanken zu betrachten haben, ihre Rechtfertigung findet. Den Maafsstab für solche Orientirung kann nur die Philosophie der Kunst selbst, für den vorliegenden Fall im Besondern die Poetik liefern, und in dieser Beziehung ist denn zunächst zu bemerken, dafs die Eintheilung der Poesie in die drei bekannte Hauptarten der *Lyrik*, *des Epos* und *des Dramas*, wie später im System selbst näher zu betrachten ist, eine nothwendige, d. h. im Begriff selbst gegebene ist. Allein es giebt im Bereich des *Poetischen* noch allge-

meinere Unterschiede, welche es zum Theil mit dem Künstlerischen überhaupt theilt; z. B. den Gegensatz zwischen *Antik* und *Romantisch* (oder, wie Schiller es faſst, zwischen *Naiv* und *Sentimental*), zwischen *Stoff* und *Form* u. s. f. Diese müssen also unter bestimmte Kategorien gebracht werden, um sie nicht zu vermischen. Für unsern Zweck der Orientirung scheint es nun am einfachsten, wenn wir von der Poesie als Kunstgattung vor Allem zu Dem, was ihr zu Grunde liegt, nämlich zu der dichterischen Anschauung zurückgehen, und in dieser zunächst eine objektive und eine subjektive Seite, d. h. diejenigen Elemente, welche dem Objekt der Anschauung, von denen, welche dem Subjekt angehören, unterscheiden. Zweitens ist sodann auf beiden Seiten das Moment der Form von dem des Stoffs zu trennen. Aus der Kombination dieses Doppelpaars von Unterschieden entwickeln sich vier verschiedene Gegensätze. Fassen wir zunächst die *subjektive* Seite der poetischen Anschauung in's Auge, so werden die Formen derselben den sogenannten poetischen Kräften (*Phantasie, Talent, Genie, Humor* u. s. f.) entsprechen, während die Stoffe in die Gegensätze des *Erhabenen* und *Komischen* u. s. f. auseinanderfallen werden. Nichtsdestoweniger behalten diese Stoffe ihren durchaus subjektiven Charakter, sofern dasselbe Objekt, je nach seiner Beziehung auf das Subjekt, *erhaben, rührend, komisch* u. s. f. sein und daher auch, z. B. das Erhabene in's Komische, das Komische in's Rührende übergehen kann. Auf der objektiven Seite finden wir zunächst als formalen Gegensatz den zwischen *antiker* und *romantischer* Anschauung, zweitens in stofflicher den zwischen *Handlung* und *Charakter*.

Diese Unterscheidungen dürften für unsern Zweck genügen. Indem wir dieselben nun als Maaſsstab an die Prüfung der *Vorschule der Aesthetik* anlegen, finden wir, daſs Jean Paul, nachdem er zuerst vom „Wesen der Poesie und der poetischen Kraft", d. h. von den Formen der subjektiv-poetischen Anschauung, gesprochen, auf die formalen Unterschiede der objektiv-poetischen Anschauung, nämlich auf den Gegensatz zwischen *Antik* und *Romantisch* übergeht, dann wieder, zur subjektiven Seite zurückkehrend, den stofflichen Gegensatz in derselben, nämlich das *Erhabene* und *Lächerliche*, betrachtet und das ganze Reich des *Komischen* in seinen verschiedenen Manifestationsformen zu erschöpfen sucht. Erst nach dieser Unterbrechung kommt er dann auf die stofflichen Unterschiede der objektiven Seite unter dem Titel „Charaktere und Geschichtsfabel" zurück.

Durch diese Anordnung wird nothwendig der naturgemäſse Gang

der Entwicklung zweimal gestört, obschon, wie man sieht, ein gewisses Gesetz darin herrscht, sofern er zuerst die formalen Momente in jeder Seite und dann die stofflichen in derselben betrachtet. Aber nicht diese Momente, sondern die Seiten selbst, d. h. der Gegensatz zwischen subjektiver und objektiver Anschauung mufste, als das Allgemeine, zur Basis der Eintheilung gemacht werden; oder mit andern Worten, er hätte diese Folge beobachten müssen:

A. Subjektive Anschauung:	1. *Formen*: Poetische Kräfte. 2. *Stoffe*: das Erhabene, das Komische.
B. Objektive Anschauung:	3. *Formen*: Antik und Romantisch. 4. *Stoffe*: Charaktere und Geschichtsfabel.

Statt dessen folgen die Nummern bei ihm: 1, 3, 2, 4, was zu grofser Verwirrung Anlafs giebt. Was nun unsere Anordnung betrifft, so haben wir zwar No. 1 an seinem Orte stehen lassen, weil die Betrachtung über das „Wesen der Poesie und die poetischen Kräfte" selber eine Einleitung in das Ganze bildet. Dann folgt (auch bei ihm) sogleich die objektive Seite nach ihren formalen Unterschieden; zu dieser haben wir dann aber sogleich die stofflichen Unterschiede dieser Seite hinzugezogen, welche bei ihm durch die lange Abhandlung über das Lächerliche von den ersteren getrennt sind, und zuletzt betrachten wir Das, worauf es dem genialen Humoristiker am meisten ankommt: seine Theorie des Humors.

Soviel über die Eintheilung des Werkes und den Gesichtspunkt unsrer Betrachtung desselben. Jetzt noch ein Wort über die Art und Weise seines Reflektirens.

340. Was die Extraction des Gedankeninhalts bei Jean Paul und dadurch die Bestimmung seines ästhetischen Standpunkts so aufserordentlich erschwert, ist nicht sowohl dieser Mangel an systematischer Gliederung und logischer Zusammengehörigkeit der einzelnen Theile unter einander als vielmehr die sich dem logischen Begreifen eigentlich ganz entziehende aphoristische und zugleich symbolisirende Weise seines Definirens, die durch das geflifsentliche Herbeiziehen möglichst entfernt liegender Vergleichungs- und Kontrastpointen überall sich mehr an die geistig geniefsende Phantasie als an den klar erkennenden Verstand wendet. Dies ist auch der Grund, warum jede genauere Rechenschaft, die man sich von der Summe des konkreten Gedankengehalts seiner Ausführungen zu geben versucht, indem man ihn, von allem Schmuck entkleidet, in einfache und bestimmte Sätze zusammenfafst, der Tiefe und Fülle seiner glänzenden Darstellung aufserordentlich Abbruch thut und gegen den Kri-

tiker, welchem diese Aufgabe zufällt, bei dem Leser Jean Paul's ein Gefühl der Unbehaglichkeit erweckt, deren Odium lediglich auf solchen „kalten und in das lebendige Fleisch schneidenden Anatomen" fällt. Ja, noch mehr: die Kritik selbst kann der blendenden Kraft solcher Genialität gegenüber nur schwer ihre Freiheit bewahren und unterliegt, trotz der klaren Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit solcher Form für Erörterung philosophischer Wahrheit, gleichwohl zuweilen der mit der Unmittelbarkeit sinnlichen Reizes auf sie eindringenden Gewalt der phantasiereichen Diction. Nichtsdestoweniger müssen wir den Versuch machen, wenigstens diejenigen von den Fundamentalansichten Jean Paul's zusammenzustellen, aus denen sich, gegenüber den andern Aesthetikern dieser Periode und namentlich im Vergleich mit Schiller, bestimmte Anhaltspunkte für seine allgemeine Position als Aesthetikers gewinnen lassen.

B. Die ästhetischen Ansichten Jean Paul's.

1. Begriff der Poesie. — Die poetischen Kräfte.[1]

341. Von dem durchaus unphilosophischen Grundsatz, der schon oben citirt wurde, ausgehend, daſs „das Wesen der dichterischen Darstellung und alles Leben nur durch eine zweite darzustellen sei", erläutert Jean Paul dies später dahin näher, daſs „wenigstens in Bildern sich das verwandte Leben besser spiegele „als in todten Begriffen — nur" (setzt er hinzu) „aber für Jeden „anders. Denn nichts bringe die Eigenthümlichkeit der Menschen „mehr zur Sprache als die Wirkung, welche die Dichtkunst auf „ihn macht; und daher(!) werden ihre Definitionen ebensoviel sein „als ihrer Leser und Zuhörer(?)"; als ob die *Definition der Poesie*, d. h. die begriffliche Entwicklung ihres Wesens, in weiter nichts bestände als in der Schilderung der verschiedenartigen Wirkung, welche sie ausübt! Im Gegentheil, gerade Das, was im Unterschied von der zufälligen Wirkung, welche die Poesie ausübt, sie an sich selbst sei, ist Gegenstand der Forschung. Kann die Wirkung, welche z. B. eine Symphonie von Beethoven auf einen Chinesen macht, der darin nämlich nichts als ein widerliches Geräusch findet, als eine besondere und als solche berechtigte Definition des Wesens der Musik gelten? Jean Paul läſst sich denn auch herbei, an „die alte aristotelische Definition" zu erinnern, welche „das Wesen der Poesie in einer schönen (geistigen) Nachahmung „der Natur bestehen läſst", und erklärt sie „darum verneinend als

[1] Hierüber handeln die Programme 1, 2, 3.

„die beste", weil sie „zwei Extreme ausschliefst, nämlich den poe„tischen Nihilismus und den poetischen Materialismus". Was er unter *poetischen Nihilisten* und *poetischen Materialisten* versteht, erklärt er in den beiden folgenden §§. Er plaidirt darin mit grofser Wärme für die *Naturnachahmung* gegen das abstrakte Hinausschweifen in's Wesenlose der ersteren, aber zugleich gegen die *Naturkopirung* der zweiten Klasse. Seine Ansicht koncentrirt sich in dem Satze: „Wie die bildende und zeichnende Kunst ewig in „der Schule der Natur arbeitet, so waren die reichsten Dichter von „jeher die anhänglichsten und fleifsigsten Kinder, um das Bildnifs „der Mutter Natur andern Kindern mit neuen Aehnlichkeiten zu „übergeben". Er unterscheidet dann aber fein zwischen „*der* Natur „nachahmen" und „*die* Natur nachahmen", d. h. blofses Wiederholen der zufälligen Naturwirklichkeit. Solche Naturkopisten nennt er *Nachdrucker der Wirklichkeit.* Dennoch sei solch „Nachstich der „Wirklichkeit" immer noch besser, als jenes Schweifen in's Unbestimmte der falschen Romantiker, wobei er sichtlich auf die Schlegel zielt. Das Eine sei leere Phantasterei, das Andere Gemeinheit und Geistlosigkeit; die wahre Poesie bestehe darin, dafs sie in jedem Besonderen das Allgemeine versinnliche und in jedem Allgemeinen das Besondere repräsentire, so dafs jedes Individuum sich darin wiederfinde.

342. Bei dieser allgemeinen Bestimmung des Begriffs der Poesie im Verhältnifs zur Natur fällt es zunächst auf, dafs Jean Paul den Begriff der *Natur* hinsichtlich seines Umfangs nicht näher bestimmt. Er hat zwar im Allgemeinen, wie aus den Beispielen hervorgeht, die äufsere Natur, das Reich des Sichtbaren, im Auge; indefs ist einleuchtend, dafs bei diesem engen Begriff nicht stehen geblieben werden kann. Schon im Drama ist es weniger die *Fabel*, das Stoffliche, als die *Charaktere*, was Gegenstand der poetischen Darstellung ist, und im Lyrischen ist es vollends die rein innerliche Natur des Menschen, die subjektive *Stimmung*, welche „nachgeahmt" wird. Fafst man aber den Begriff so weit, dann ist, wie es auch Aristoteles thut, die Nachahmung auf alle Künste aufser der Architektur auszudehnen, und die Bestimmungen jenes Verhältnisses müfsten allgemein gültig sein. Es ist z. B. nicht abzusehen, warum dann die Musik nicht ebensogut wie die lyrische Poesie als „Nachahmung einer Stimmung" gefafst werden kann. Es ist also nichts eigentlich Specifisches, was Jean Paul hier von der Poesie und ihrem Verhältnifs zur Natur aufstellt. — Er fühlt auch sehr wohl, dafs über den Begriff der *Natur* als blos äufserlicher Er-

scheinungswelt hinausgegangen werden mufs, wenn es sich um Bestimmung der Poesie als Nachahmung der Natur handelt; er geht auch in der That über die Realität der Erscheinung hinaus, aber nicht zur Idealität des menschlichen Inneren, sondern — durch einen Irrthum des Denkens — zum Wunder über; und hier findet er denn allerdings, dafs „es auch innere Wunder giebt", aber statt die Innerlichkeit überhaupt, vom Wunderbaren als nicht korrelatem Begriff befreit, als eine andere Natur gegenüber der blos äufserlichen aufzufassen und mit der Poesie in Beziehung zu setzen, bleibt er wunderlich genug im *Wunder* stecken. Es ist diese Verirrung eins der vielen Beispiele bei Jean Paul, wie Mangel an klarem Denken nothwendig auf Abwege fahren mufs, und der thatsächliche Beweis dafür, dafs keine Genialität phantasiereicher Anschauung jenes Regulators entbehren kann, den man *logischen Verstand* nennt. Die „Nüchternheit", welche man diesem mit Recht zuschreibt, ist gegen solches Phantasiren sehr wohl als Korrektiv zu brauchen.

Nach dieser allgemeinen Bestimmung der Aufgabe der Poesie hinsichtlich ihres eigentlichen Objekts, geht nun Jean Paul zur Charakteristik der beim poetischen Schaffen wirksamen *Kräfte* über. Er beginnt mit der *Einbildungskraft*, welche er die „Prosa der Bil-„dungskraft oder der Phantasie" nennt. Wir haben schon oben auf den Unterschied der Auffassung des letzteren Begriffs bei Jean Paul und Schiller aufmerksam gemacht, sofern der letztere die Thätigkeit der Phantasie nur als stoffliches (gestaltloses) Schaffen bezeichnet[1]). *Einbildungskraft* besitzen auch die Thiere, „weil sie träumen „und weil sie fürchten", *Phantasie* dagegen ist „etwas Höheres, der „Elementargeist der übrigen Kräfte", sie „macht alle Theile zum „Ganzen, sie führt gleichsam das Absolute und das Unendliche „der Vernunft näher und anschaulicher vor den sterblichen Men-„schen"; — und hieran knüpft Jean Paul einige der wenigen Bemerkungen, welche sein Werk über das *Tragische* darbietet, auf die wir später zurückkommen werden. Er unterscheidet nun als verschiedene „Grade der Phantasie" zunächst die *allgemeine Empfänglichkeit, das Talent* und das *passive Genie*, die er dann näher schildert. Allein, wie er von der Phantasie selbst keine eigentliche Erklärung giebt, d. h. von der Stellung, die sie als diese bestimmte Thätigkeit im Organismus des menschlichen Geistes einnimmt, sondern nur einige Formen ihrer Thätigkeit berührt, so sind diese graduellen Unterschiede ganz willkürlich, und zwar nicht nur in dem

[1]) Vergl. oben No. 296.

Sinne, dafs sie trotzdem die Wahrheit enthielten, sondern willkürlich gegen die Wahrheit. So z. B. soll die zweite Stufe der Phantasie, die er *Talent* benennt, darin bestehen, dafs „mehre Kräfte, wie Scharfsinn, Witz, Verstand, mathematische, historische Einbildungskraft vorragen, indefs“ — setzt er inkonsequenter Weise hinzu — „die Phantasie niedrig steht“. So fliefsen die Umrisse der Begriffe, da ihr Wesen nicht fest bestimmt wird, formlos in einander. Dem Talent, nicht dem Genie, komme *Instinkt* zu, den er als „einseitigen Strom aller Kräfte“ definirt; weshalb das Talent auch „der poetischen Besonnenheit entbehre“. Schiller fafst die beiden Begriffe mit Recht gerade umgekehrt. — Interessanter und auch wahrer ist der Unterschied, den er zwischen *passivem* und *aktivem Genie* macht, den er auch als den des *weiblichen* und des *männlichen* Genies bezeichnet. Zwischen beiden statuirt er dann noch einen Uebergang, den er *Grenzgenie* betitelt, und führt als Beispiele desselben Diderot in der Philosophie, Rousseau in der Poesie an. Von Lessing sagt er, er sei „mehr „als Mensch denn als Philosoph ein aktives Genie, da sein allseiti„ger Scharfsinn mehr zersetze, als sein Tiefsinn feststellte“ — ein Wort, das im Munde Jean Paul's eine eigenthümliche Bedeutung hat. Er setzt hinzu: „Mit einer genialen Freiheit und Besonnen„heit war er im negativen Sinne ein frei-dichtender Philosoph, wie „Plato im positiven, und gleich dem grofsen Leibnitz darin, dafs er „in sein festes System die Strahlen jedes fremden dringen liefs, wie „der schimmernde Diamant ungeachtet seiner harten Dichtigkeit den „Durchgang jedes Lichtes erlaubt und das Sonnenlicht sogar behält“. — Er will zwar „Geister nicht abmarken“, spricht aber doch von *Geister-Mischlingen* und zwar sowohl der Länder als der Zeiten. In erster Beziehung ist ihm Lichtenberg ein „Bindegeist zwischen „deutscher und englischer Prosa“, Pope ein „Quergäfschen zwischen „London und Paris“, Schiller der „Leitton zwischen brittischer „und deutscher Poesie und im Ganzen ein potenzirter verklärter „Young(!) mit philosophischem und dramatischem Uebergewicht“. Hinsichtlich der Zeiten nennt er Tieck einen „barocken Blumen„mischling der altdeutschen und neudeutschen Zeit“, „Göthe's Baum „treibe die Wurzel in Deutschland und senke den Blüthenbehang „hinüber in das griechische Klima“, Herder endlich, (den er am höchsten stellt), sei „ein reicher blumiger Isthmus zwischen Mor„genland und Griechenland“.

343. Das *aktive Genie* stellt er nun als die höchste Stufe der Phantasie und als das eigentliche Genie auf. Er hatte vorher den

Instinkt dem Genie ab- und dem Talent, als einer niederen Stufe, zugesprochen. Dem entsprechend bemerkt er hier[1]), dafs der „Glau-„ben von instinktmäfsiger Einkräftigkeit des Genies" ein Vorurtheil sei, das „auf der Verwechslung des philosophischen und poetischen mit dem „Kunsttriebe der Virtuosen" beruhe... „Den Malern, „Tonkünstlern, ja dem Mechaniker mufs allerdings ein sol-„ches Organ angeboren sein"... „in Mozart wirke die Oberherr-„schaft Eines Organs und Einer Kraft mit der Blindheit und Sicherheit des Instinkts". — Das *poetische* Schaffen betrachtet mithin Jean Paul als ein qualitativ höheres gegen das sonstige künstlerische Produciren, z. B. des *Malers, Tonkünstlers* u. s. f.; jenem komme die Besonnenheit, diesem der blinde Instinkt zu. Ohne uns in eine Widerlegung dieser nahezu abnormen Ansicht einzulassen, wollen wir nur zu bedenken geben, ob — nicht nur die Verschiedenheit der Mittel in Betracht gezogen — zu einer musikalischen Komposition, zur Ausführung eines Gemäldes u. s. f. im Grunde genommen mehr *Besonnenheit* nöthig sei als bei der Abfassung eines Gedichts, wo die Sprache und deren Handhabung gleichsam als natürliches Material gegeben ist, dessen Technik uns viel unmittelbarer zur Hand liegt als die irgend einer andern Kunst? — Mit dem Ausdruck *Kunsttrieb der Virtuosen* wird die substanziell-poetische Anschauung nicht nur über alle andere künstlerische Thätigkeit, sondern auch der blofse poetische Stoff über die Kraft der schönen Gestaltung soweit hinausgestellt, dafs für Jean Paul im doppelten Sinne das *Poetische* eigentlich einer ganz andren Sphäre angehört als das *Künstlerische.* Diese Accentuirung des dichterisch-Substanziellen — mit Absehung von der poetischen Form — erklärt sich übrigens bei ihm aus dem Umstande, dafs er, obschon im hohen Grade poetisch begabt, nicht im Stande war, einen Vers zu Stande zu bringen. Aber schwerer erklärt es sich, wie er dem *aktiven Genie,* welchem er diese substanzielle Productionskraft zuschreibt, als specifische Eigenschaft die *Besonnenheit* statt des Instinkts beizulegen vermag; fast möchte man die Vermuthung hegen, dafs der Grund davon in dem vorwaltend berechnenden, kombininirenden, kurz im Grunde doch verständigen Thun zu suchen sei, vermittelst dessen er die symbolischen Elemente seiner Parallelisirungen wie einen zu diesem Zweck sorgfältig hergestellten Mechanismus handhabte. Denn aus dieser Mechanik des *Zettelkastens,* aus der verständigen Ordnung und praktischen Verwerthbarkeit der

---

[1]) Programm III, § 10, S. 52.

unzähligen Notizen aus allen Gebieten der Wissenschaft — eine Methode, die er sein ganzes Leben hindurch beobachtet hatte — schöpfte er nicht nur die wunderbaren Vergleiche, in denen sich seine substanzielle Poesie ausspricht, sondern er wurde auch, wie die oft seltsamen Sprünge seiner Gedanken verrathen, durch den *Zettelkasten* sehr oft zu bestimmten Gedankengängen angeregt und seine Phantasie dadurch befruchtet. In diesem Sinne gewinnt denn seine *Besonnenheit* als specifische Eigenschaft des aktiven Genies eine besondere Bedeutung, namentlich wenn man erwägt, daſs er das *Genie* als die höchste Stufe der Phantasie betrachtet.

Aber auch hier bleibt er nicht konsequent. Ohne einen specifischen Unterschied gegen den *Instinkt des Talents* anzugeben, spricht er später unbekümmert von einem „Instinkt des Genies“, der sich „auf eine Welt über den Welten beziehe“ und „den inneren Stoff „gebe, der auch ohne Form poetisch sei“, wodurch also Das, was oben als „substanziell-poetische Anschauung“ bezeichnet wurde, deutlich genug ausgedrückt ist. Sätze wie der, daſs „das Mächtigste „im Dichter gerade das Unbewuſste sei“, stoſsen entweder die obige Erläuterung des Unterschieds von Talent und Genie um, oder zwingen sowohl der *Besonnenheit* wie dem *Instinkt* eine Bedeutung auf, die sie nicht besitzen und auch bei Jean Paul anfangs nicht haben. — Bei der Frage, „ob die Poesie (blos) Stoff bedürfe oder „nur mit Form regiere“, erinnert er an Jacob Böhme, Hamann, ja sogar an den *Satyrleib des Sokrates*, um die Form als etwas Zufälliges, Mechanisches, das dem Talent angehöre, gegen den Stoff herabzustellen. Auch hier haben wir also einen entschiedenen Gegensatz gegen Schiller, der umgekehrt den Stoff durchaus von der Form *vertilgen* lassen will, sobald vom künstlerischen Schaffen die Rede ist[1]). Wir haben uns über diesen Punkt bereits an der betreffenden Stelle ausgesprochen und bemerken daher nur hinsichtlich Jean Paul's, daſs die Frage schon an sich gar nicht richtig gestellt ist. Er läſst nämlich absichtlich das oben eingeklammerte Wort *blos*, was aber durch den Sinn gefordert wird, weil das *nur Form* den Gegensatz verlangt, aus, indem er sagt: „Hier ist nur „der Streit, ob die Poesie Stoff bedürfe oder nur mit Form regiere“. — Allein es hat noch Niemand bezweifelt, daſs die Poesie des Stoffes bedürfe, denn eine völlig stofflose Poesie ist ein Widerspruch wie ein Musikstück ohne Melodie; die Frage ist nicht, ob sie blos Stoff oder blos Form sei, sondern ob der Stoff oder die

[1]) S. oben No. 315 ff. —

Form in ihr das Wesentliche sei, womit denn schon Beides als zusammengehörig, weil einander bedingend, vorausgesetzt wird. Dieses Auslassen des *blos* ist somit ein sophistisches Kunststück, wie Jean Paul sie liebt, wo er die Wahrheit eines ihm dienlichen Paradox plausibel machen will. Er verdeckt damit den Gegensatz, um zu dem bequemen Schlufs zu kommen, dafs der *Stoff* nicht nur das Wesentliche, sondern überhaupt nur nöthig sei: was denn ebenso falsch ist wie das von Schiller behauptete Gegentheil davon[1].

2. Formaler Gegensatz in der objektiv-poetischen Anschauung. *Antik* und *Romantisch*.

344. Nach der obigen Erläuterung über die poetischen Kräfte und das Verhältnifs von Stoff und Form in der Poesie wäre jetzt zunächst nach den Objekten der poetischen Darstellung und nach der darauf zu begründenden Eintheilung in poetische Gattungen zu fragen. Ersteren Gegenstand behandelt Jean Paul aber erst viel später (im 10. und 11. Programme), und da er dabei Das, was er über antike und romantische Poesie sagt, voraussetzt, so müssen auch wir ihm darin um so mehr folgen, als er im Eingange zum 4. Programme eine Eintheilung der Poesie giebt. Im Allgemeinen ist zu bemerken, dafs das 4. und 5. Programm, worin hievon gehandelt wird, nicht nur an sich durch Reichthum an Gedanken, sondern auch besonders durch die naheliegende Vergleichung mit der Schiller'schen Abhandlung *Ueber naive und sentimentale Dichtung* hervorragendes Interesse gewähren. Er will sich „der angenommenen „Klassifikation fügen“ und theilt demgemäfs die Poesie in griechische (oder *plastische*) und neuere (*romantische* oder auch *musikalische*) ein. *Drama, Epos* und *Lyrik* nehmen an diesem Gegensatz Theil. Nach dieser formalen Unterscheidung zerfällt dann die Poesie in realer Beziehung oder nach dem Stoffe in einen neuen Gegensatz: „entweder das Ideal herrscht im Objekte — „dann ist es die sogenannte ernste Poesie —, oder im Subjekte — „dann wird's die komische, welche wieder in der Laune (wenigstens „mir) lyrisch, in der Ironie oder Parodie episch, im Drama als bei„des erscheint.“ — Lassen wir vorläufig die letztere Eintheilung

[1]) Vielleicht hat sich Jean Paul dabei an das Wort des Aristoteles erinnert, dafs es auch eine „Poesie ohne Metrum“ gebe (vrgl. oben S. 158), aber Aristoteles betont ausdrücklich, dafs in dem Metrum und dem Rythmus nur nicht das Wesen der Poesie liege, da es auch „metrische Prosa“ gebe. Das Wahre ist, dafs Stoff und Form eine völlig einander durchdringende Einheit bilden, so dafs aller Stoff in Form sich gestaltet und alle Form stofflich beseelt erscheint.

auf sich beruhen (wir kommen darauf zurück), sondern halten wir uns für jetzt an jenen doppelten Gegensatz in formaler und stofflicher Beziehung, den Jean Paul also in keiner Weise entwickelt, sondern als bestehend voraussetzt, geschweige denn, daſs er das Wesen aller dieser Begriffe, ihre gegenseitige Begrenzung, woraus sich z. B. die objektive Nothwendigkeit der drei Formen des *Dramatischen*, *Epischen* und *Lyrischen* ergeben könnte, näher zu bestimmen sucht: so erregt der zweite Gegensatz, wonach auf Grund der Kategorien der Objektivität und Subjektivität des Ideals das *Tragische* vom *Komischen* unterscheiden wird, doch von vornherein Bedenken. Zugegeben, daſs das *Komische* ein subjektives Moment in sich enthält, so ist dasselbe in seinem Gegensatz, dem *Tragischen* oder, wie er sagt, dem „Ernsten", dessen metaphysischer Inhalt das Erhabene bildet, in noch höherem Grade enthalten. In objektiver oder stofflicher Beziehung ist an sich nichts sei es ernst sei es komisch: sondern es wird dies erst durch seine Beziehung zum Subjekt. Grade in dem leichten Uebersprung des *Erhabenen* in's *Komische* und des *Komischen* in's *Rührende* liegt der Beweis, daſs ihr specifisches Wesen nicht im Stoff, sondern in dessen subjektiver Form der Anschauung liegt. — Es ist nur ein scheinbares Auskunftsmittel, wenn Jean Paul, um sich der strengeren philosophischen Erörterung dieser Begriffe zu entziehen, bemerkt, daſs „über Gegenstände, worüber unzählige Bücher geschrieben werden, „man nicht einmal so viele Zeilen sagen dürfe, sondern viel weni„ger"; worauf er denn nach seiner Art abschweift nach Athen und Otaheiti: aber nicht die Quantität der Bücher, sondern die Qualität der Wahrheit, welche darin enthalten, ist maaſsgebend für Fragen des Gedankens. So verläſst er denn nach jener dürren Klassifikation diese im eigentlichsten Sinne philosophischen Probleme, um sich seinem geistreichen Phantasiren über die griechische Poesie hinzugeben. Was er darüber sagt, ist glänzend, tief, wahr, aber im Grunde nicht neu: es kommt nicht über die Musterschilderung des griechischen Lebens bei Winckelmann hinaus, den er übrigens mehrfach citirt.

345. Auch die Charakteristik des griechischen Ideals stimmt völlig mit der Winckelmann'schen überein, nur daſs sie hier in mannigfachem Schmuck auftritt. Dieser ganze Abschnitt (4 Programme) macht gegenüber der einfachen, aber inhaltvollen Darstellung Winckelmann's den Eindruck, wie etwa eine Liszt'sche Phantasie über ein Schubert'sches Lied: er ist glänzend, prachtvoll durch überraschende Bilder und Vergleichungen, berauschend fast; aber der

eigentliche Kern, das Stückchen echten Goldes, woraus hier so viel Flittergold geschlagen ist, gehört doch Winckelmann. Reduciren wir daher die Jean Paul'sche Phantasie über das Winckelmann'sche Thema vom griechischen Ideal auf ihre einfachen Begriffsbestimmungen, so erhalten wir, was er die *vier Hauptformen* der griechischen Poesie nennt: 1. die Objektivität; 2. die Schönheit oder das Ideal, als Einheit des Allgemeinmenschlichen und Edlen (?); 3. die heitere Ruhe; 4. die sittliche Grazie. Man erkennt hier nun ohne große Mühe die Stufen der Winckelmann'schen Bestimmung der Schönheit: die *materielle* Schönheit der menschlichen Gestalt, die *idealische* Schönheit, zu welcher jene durch das Moment der *Haltung* erhoben wird, und die Schönheit des *Ausdrucks*, welche, an der natürlichen Schönheit ihr Maafs besitzend, der Gestalt den Charakter *edler Einfalt* und *stiller Gröfse* verleiht und welche Winckelmann zuweilen auch als *Grazie* bezeichnet. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Reihen ist der, dafs Jean Paul die von Winckelmann für die plastische Schönheit aufgestellten Kriterien auf die poetische überträgt. Daher auch die Hinzufügung des Epithet *sittlich*, das er häufig mit dem dichterisch-Schönen identificirt. Denn haben auch Homer, Sophokles und Herodot „ein „zartes, scharfes Licht auf jeden Frevel sowie auf jede heilige Scheu „und Sitte fallen lassen", so thaten sie dies doch mehr aus ästhetischen als moralischen Gründen. Das *Sittliche* war überhaupt vom *Aesthetischen* im griechischem Bewufstsein gar nicht so getrennt, wie es Jean Paul vom modernen Gesichtspunkt aus auffafst; und Das, was wir unter *moralisch* verstehen, war ihnen gänzlich fremd; sie hatten dafür etwas Besseres, das *Ethos*.

346. Ehe Jean Paul zur Bestimmung des *Romantischen* übergeht, wirft er noch einmal[1]) einen Blick auf die Antike, um sie von ihrer negativen Seite zu betrachten; und zwar negativ im doppelten Sinne: einmal, sofern wir, vom modernen Reflexionspunkt, das in ihr liegende Positive gleichsam durch Komparation zum Superlativ potenziren, sodann aber auch in objektiver Beziehung, sofern die Antike, als differenzlose, aber in die Grenzen der plastischen Gestaltung eingeschlossene Einheit von Innerlichkeit und Aeufserlichkeit, gegen die abstrakte Unendlichkeit der mit dem Aeufseren in Zwiespalt gerathenen Innerlichkeit der Romantik einen einseitigen Gegensatz bildet. Was er nach beiden Seiten hin sagt, ist ebenso bemerkenswerth durch feine Beobachtung wie vortrefflich ausgedrückt.

---

[1]) A. a. O. Pr. V, S. 105.

In ersterer Beziehung bemerkt er: „Die Griechen erscheinen als „höhere Todte uns heilig und verklärt“; aber wie „die schöne reiche „Einfalt des Kindes nicht das zweite Kind, sondern Den bezaubert, „der sie verloren“, so sehen wir „in den griechischen Knospen mehr „zusammengedrungene Fülle als sie selber konnten. Ja auf so „bestimmte Kleinigkeiten erstreckt sich der Zauber, dafs uns der „*Olymp* und der *Helikon* und das *Tempethal* schon aufserhalb des „Gedichts“ (durch den blofsen Klang des Wortes) „poetisch glän„zen, weil wir sie nicht in nackter Gegenwart vor unsern „Fenstern haben; sowie in ähnlicher Weise *Honig*, *Milch* und „andre arkadische Wörter uns als Bilder mehr anziehen denn als „Urbilder“. Das ist aufserordentlich fein und schön gefühlt. In der That, die Ferne — räumlich und zeitlich — ist es, die um die griechischen Namensbezeichnungen für uns ihren poetischen Zauberduft webt, und wohl auch der Umstand, dafs alle diese Namen sich mit unsern schönsten Jugenderinnerungen verknüpfen und sie dadurch, wie diese in uns selbst, in eine poetische Ferne rücken. Solchen poetischen Duft sind wir nun leicht geneigt der griechischen Anschauung selber zu leihen, was aber doch nur eine poetische Fiction ist. — Ferner „vermengt man“ — bemerkt Jean Paul — „das griechische Maximum der Plastik (und Malerei“ — setzt er irrig, nach der damaligen Anschauungsweise, hinzu) „mit dem Maximum der Poesie. Die körperliche Schönheit hat Grenzen der Vollen„dung, die keine Zeit weiter rücken kann... hingegen sowohl den „äufseren als inneren Stoff der Poesie häufen Jahrhunderte reicher „auf“. Dies möchte man nun nicht so unbedingt unterschreiben. Die Schönheit der körperlichen Gestalt ist als Ausdruck von Ideen ebenso unendlich, wie die Schönheit der Sprache; und das Beispiel, was Jean Paul anführt, dafs man „richtiger sagen könne, dieser „*Apollo* ist die schönste Gestalt, als: dieses Gedicht ist das schönste „Gedicht“, leidet an dem logischen Fehler, dafs im ersten Satz eine bestimmte Idee der plastischen Schönheit angeführt wird, während im zweiten schlechthin von *Gedicht* die Rede ist. Setzen wir daher z. B. statt Apollo: *Venus* und statt Gedicht: *Gedicht über die Liebe*, so möchte es wohl nicht zweifelhaft sein, dafs man in beiden Fällen mit gleichem Recht von einem „schönsten Werke“ sprechen könnte. — Weiterhin kritisirt er dann die Schiller'sche Theorie vom Gegensatz der naiven und sentimentalen Poesie, nicht ohne Mifsverständlichkeit und Ungerechtigkeit gegen den Schiller'schen Gedanken, indem er dafür *objektiv* und *subjektiv* vorschlägt, um dann im folgenden § auf *die Quelle und das Wesen der romantischen Poesie* einzugehen.

347. „Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie „läſst sich so leicht aus dem Christenthum ableiten, daſs man die „romatische ebensogut die christliche nennen könnte. Das Christen- „thum vertilgte, wie ein jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit „allen ihren Reizen, sie“ (es) „drückte sie zu einem Grabeshügel, „zu einer Himmels-Staffel und -Schwelle zusammen und setzte eine „neue Geister-Welt an die Stelle... Alle Erden-Gegenwart ward „zur Himmels-Zukunft verflüchtigt. Was blieb nun dem poetischen „Geiste nach diesem Einsturz der äuſseren Welt noch übrig? — Die, „worin sie einstürzte, die innere. Der Geist stieg in sich und „seine Nacht und sah Geister. Da aber die Endlichkeit nur an „Körpern haftet und da in Geistern alles unendlich ist oder unge- „endigt: so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über „der Brandstätte der Endlichkeit auf... Statt der griechischen „heiteren Freude erschien entweder unendliche Sehnsucht oder die „unaussprechliche Seligkeit“. — Wir führen diese Stelle mit gerin- gen Auslassungen im Zusammenhange an, weil in ihr sich die An- schauung Jean Paul's in sonst ungewohnter Schärfe und Klarheit darlegt. Alles Weitere besteht fast nur aus geistreichen Variationen über dies Thema: er spricht dann vom *Aberglauben und dessen Poesie* und führt *Beispiele der Romantik* an, wobei er Shakespeare Schiller, Herder, Tieck, Göthe u. s. f. erwähnt, und schlieſst mit dem Gleichniſs, daſs „die plastische *Sonne* einförmig wie das Wachen leuchte, der romantische *Mond* aber veränderlich schim- „mere wie das Träumen“. — Allerdings, und aus dem letzten Gleichniſs geht dies am deutlichsten hervor, wird der Gegensatz zwischen antik-klassischer und moderner Poesie durch diesen Ge- gensatz der *plastischen* und *romantischen* Poesie noch viel weniger erschöpft als durch den Schiller'schen der *naiven* und *sentimentalen* Dichtung, weil hier wenigstens die Elemente richtig angedeutet sind. Wer wollte z. B. Shakespeare's Dramen, die vom realsten, plastisch- sten Leben strotzen, auf *Mondscheinpoesie* oder bloſse *Traumdich- tung* beschränken, obschon er auch darin Meister ist. Ebenso ist die Identificirung des romantischen mit dem christlichen Element nur hinsichtlich des gemeinsamen Ursprungs stichhaltig; denn wie die christliche Malerei sich nach ihrem Kulminiren im 15. Jahr- hundert von dem geistlichen Inhalt, an den sie bis dahin gebunden war, emancipirte, so auch die Poesie und noch früher als jene. Erschöpft wird also dieser Begriffsgegensatz dadurch nicht; aber im Wesentlichen ist er immerhin wahr, so wahr, daſs selbst Hegel diesen Unterschied festgehalten hat, indem er die Malerei, als die

wesentlich christliche Kunst, geradezu die *romantische* nennt. Es ist hier nun nicht der Ort, diese schwierige Frage näher zu erörtern[1]), doch mufste das Lückenhafte der Jean Paul'schen Erörterung angemerkt werden, weil darauf die Forderung einer tieferen Erfassung des Begriffs sich gründet.

Zu bemerken ist noch, dafs er nach der obigen Erörterung auch eine kurze Anwendung derselben auf die drei Gattungen der Poesie macht, aber auch hier ohne weitere Entwicklung in ganz schematischer Weise. Er sagt: „Wendet man das Romantische auf die „Dichtungsarten an, so wird das Lyrische dadurch *sentimental*, das „Epische *phantastisch*, wie das Märchen, der Traum, der Roman (!), „das Drama beides, weil es eigentlich die Vereinigung beider Dich-„tungsarten ist". Man braucht nur wieder an Shakespeare oder auch an Göthe zu erinnern, um sich die Schiefheit dieser Klassifikation sofort zum Bewufstsein zu bringen, denn nach derselben würde also Shakespeare als romantischer Dramatiker eine Komposition aus Sentimentalität und Phantastik sein; zwei Eigenschaften, die grade ihm am allerwenigsten wesentlich sind, wenigstens gewifs nicht seine dramatische Gröfse ausmachen.

3. Stofflicher Gegensatz in der objektiv-poetischen Anschauung: *Charaktere und Geschichtsfabel.*

348. Es wurde bereits oben bemerkt, dafs wohl zu unterscheiden sei zwischen *Formen der Poesie* und *Formen der dichterischen Anschauung*; jene geben die Unterschiede der Dichtungsarten (Epos, Lyrik u. s. f.), diese den Gegensatz zwischen *Antik* und *Modern* oder wenn man will: *Klassisch* und *Romantisch*. Was hier in der Ueberschrift als „stofflicher Gegensatz der poetischen Anschauung" bezeichnet ist, bezieht sich also nicht auf die specifischen Stoffe der verschiedenen Dichtungsarten, sondern letztere nehmen ebenso an diesem stofflichen Gegensatz wie an jenem formalen Theil. Dies ist vorzubemerken, um Jean Paul, der bei allen diesen Gegensätzen zugleich von Drama, Epos und Lyrik spricht — freilich ohne ihr differentes Wesen tiefer zu begründen — gegen den Vorwurf der Inkonsequenz zu schützen. — Eine andere Inkonsequenz freilich läfst sich von ihm nicht abwälzen, die sein Werk völlig zerreifst; diese besteht darin, dafs er nach der obigen Erörterung über den Gegensatz von *Antik* und *Romantisch* — statt nun entweder in die am Schlufs des III. Programms

[1]) Diese Erörterung gehört in die *Philosophie der Kunst*, welche den Inhalt des dritten Bandes unsers Werks bildet.

berührten Unterschiede des Lyrischen, Epischen und Dramatischen auf Grund jenes Gegensatzes näher einzugehen, d. h. die antike Lyrik gegen die romantische, das antike Epos gegen das moderne und ebenso das Drama der Griechen gegen das neuere in ihrem substanziellen wie formellen Charakter zu schildern, oder aber zuvor zum stofflichen Gegensatz überzugehen — diese ganze Frage, für deren Lösung kaum die Elemente angegeben waren, plötzlich fallen läſst, um (im IV. Programme) einen ganz andern Gegensatz, welcher nicht mehr der objektiven Anschauung angehört, sondern der subjektiven, nämlich den Gegensatz des *Erhabenen* und *Komischen*, in Betracht zu ziehen. Er beginnt, ohne auch nur einen Versuch der Einleitung zu machen — die vorhin[1]) citirten Worte schlieſsen das V. Programm —, sogleich mit einer Definition des *Lächerlichen* und nimmt damit den Faden einer ganz neuen Gedankenentwicklung auf. Dieser plötzliche Uebergang zum Lächerlichen ist so völlig abrupt, daſs wir diesen ganzen Abschnitt, welcher sich von der Mitte des ersten Bandes bis fast zur Mitte des zweiten, nämlich durch 5 Programme hindurch, erstreckt, vorläufig überschlagen, um sogleich zum X. Programm überzugehen; denn hier bricht er in derselben abrupten Weise mit dem *Witz* ab, um ebenso plötzlich wieder zu der objektiven Anschauung und zwar zu den Stoffen derselben, nämlich zu den *Charakteren* und der *Geschichtsfabel*, überzuspringen [2]).

349. Schon Aristoteles und nach ihm Lessing prüfen das Verhältniſs der beiden Elemente der stofflichen Poesie (d. h. des Dramas und des Epos), nämlich der *Fabel*, welche zugleich die Basis und den Rahmen der Handlung bildet, und der *Charaktere*, welche sich innerhalb dieses Rahmens auf dieser Basis bewegen, in sehr eingehender Weise. — Handlung schlechthin ist das Allgemeine; in und an ihr unterscheiden sich dann die beiden Seiten des *Geschehens* und des *Thuns*. Das Geschichtliche fällt der *Fabel*, die That dem *Charakter* anheim, dessen Thun (und Leiden) einerseits durch jenes Geschehen, andrerseits durch seine Natur bedingt ist. Es handelt sich also für die Wahl eines poetischen Stoffs zunächst um Das, was geschildert werden soll, nämlich dieser bestimmte Charakter, sodann um die Fabel, nämlich daſs sie so geartet sei, daſs sich an und in ihr der Charakter in innerlich nothwendiger Weise zu entwickeln und nach seinen verschiedenen Seiten darzustellen auch äuſserlich befähigt und genöthigt werde.

---

[1]) Oben am Schluſs von 347. — [2]) Vergl. die Uebersicht auf S. 664.

Diese das allgemeine Verhältnifs der beiden stofflichen Elemente der poetischen Anschauung — ohne nähere Unterscheidung der besonderen Stellung, die sie im Drama und Epos einnehmen — bestimmende Vorbemerkung fehlt nun bei Jean Paul. Vielmehr geht er, den *Charakter* als gegebenes Element voraussetzend, sofort zur näheren Bestimmung desselben fort. Er beginnt mit der Bemerkung, es sei „nichts seltener und schwerer in der Dichtkunst „als wahre Charaktere, ausgenommen starke und grofse", führt also nicht nur überhaupt den Begriff des „Charakters" als selbstverständlich, sondern sogar dessen Unterschiede ein, ohne irgend eine Entwicklung derselben. Es fällt ihm nicht ein, dafs Jemand fragen könnte, welche Nothwendigkeit denn der *Charakter* eigentlich für die Dichtung habe und warum überhaupt davon die Rede sei; sondern der Inhalt dieses Begriffs wird einfach als bekannt vorausgesetzt. Dabei giebt er sich aber den Anschein, als ob er sehr gründlich zu verfahren beabsichtige: er wolle, ehe er „untersuche, „wie der Dichter Charaktere bilde, erst fragen, wie wir überhaupt „zum Begriffe derselben kommen". Selbst dieser Plural *Charaktere* statt des Singulars ist für ihn charakteristisch: er hat eben nie den Begriff selbst, sondern die Vorstellung seiner konkreten Sondergestaltungen vor Augen. Die Definition, dafs „der Charakter blos die „Brechung und Farbe sei, welche der Strahl des Willens annimmt", und dafs „alle andern geistigen Zusätze, wie Verstand, Witz u. s. f. „jene Farbe nur erhöhen oder vertiefen, nicht erschaffen können", ist daher, abgesehen davon, dafs sie nur einen Vergleich und keine Erklärung enthält, durchaus einseitig, ja geradezu falsch. Wäre blos der *Wille* das den Charakter bestimmende Moment, so gäbe es höchstens erhabene Charaktere, und das *Pathos* wäre nichts als passiver Widerstand", d. h. die Ruhe im Leiden. Sondern es sind zwei gleich berechtigte Elemente, die als entgegengesetzte in ihrer Mischung ein Produkt bilden, welches *Charakter* heifst, und das eben dieser Mischung halber eine unendliche Mannigfaltigkeit zuläfst; diese entgegengesetzten Elemente sind: Wille und Temperament, d. h. Freiheit und Nothwendigkeit der menschlichen Natur, Vernunft und Leidenschaft, oder wie man diesen Gegensatz nun fassen mag. Was daher Jean Paul, der nur das eine als wesentlich angiebt, nämlich den Willen, darüber sagt, ist zum Theil seiner eigenen Definition widersprechend. Er spricht z. B. von *witzigen*, *poetischen* u. s. f. Charakteren, ohne zu überlegen, dafs diese Bezeichnungen mit dem Willen nichts, mit der Naturanlage und Neigung Alles zu thun haben. Grade die fundamentalen Unterschiede des

Charakters erhalten — um in Jean Paul's Bilde zu reden — ihre Grundfarbe durch ein Element, das vom Willen unabhängig ist, nämlich durch das Temperament, die Gemüthsanlage. Gegenüber der Jean Paul'schen Erklärung ist mithin vielmehr umgekehrt zu sagen, dafs der *Strahl* der Naturanlage es sei, welcher durch den Willen gefärbt erscheine. In dem Produkt, das wir *Charakter* nennen, haben die beiden Faktoren eine unendlich verschiedene Stellung zu einander, aber, da sie stets in Wechselbeziehung stehen müssen, um ein Produkt zu erzeugen, so nimmt diese die Form eines Verhältnisses an, welches durch das gröfsere oder geringere Ueberwiegen des einen Elements über das andere, bez. durch Ausgleichung beider bestimmt wird. In letzterem Falle, d. h. bei dem (sehr seltenen) Gleichgewicht zwischen Naturanlage und Willen entsteht jener „harmonische Charakter", welcher von Schiller als das Ideal der ästhetischen Erziehung geschildert wird. Ueberwiegt der Wille, so heifst der Charakter *stark*, überwiegt die Neigung, so heifst er, wenn dieses Ueberwiegen nur in einem Mangel an Willenskraft beruht, *schwach*, wenn es dagegen in einer besonderen Heftigkeit des Temperaments beruht, *leidenschaftlich*. So sind — obschon der Exponent des Verhältnisses bei beiden derselbe sein kann — schwache Charaktere nicht nothwendig leidenschaftliche und umgekehrt; aber der Unterschied besteht doch nur auf einer quantitativen Steigerung des Verhältnisses. Wenn Jean Paul auch von *poetischen* Charakteren spricht, wozu also die *prosaischen* den Gegensatz bilden würden, so erkennt man schon hieraus, dafs der Ausdruck nicht korrekt ist. Ob poetisch oder prosaisch, ist wesentlich Anlage, und darum spricht man richtiger von *poetischen* und *prosaischen Naturen*. So kann man auch von *leidenschaftlichen* Naturen sprechen, weil darin die Naturanlage überwiegt; eine *starke* Natur, wenn man *stark* unter dem sittlichem Gesichtspunkt betrachtet, ist dagegen ein Widerspruch, weil solche Stärke sich gerade gegen die Natur richtet und nur in der Ueberwindung derselben ihre Kraft bethätigt. Für die Vorstellung kann man jene beiden Elemente in ihrer eigenartigen Stellung zu einander als das männliche (zeugende) und weibliche (empfangende) Princip des Charakters bezeichnen, der, als lebendiges Produkt aus ihrer Verbindung hervorgehend, selber dann entweder die Züge des Vaters oder der Mutter oder beider trägt.

350. Die Frage nun, „wie wir überhaupt zum Begriff des Charakters kommen", ist an sich schon unrichtig gestellt, weil sie den Begriff als in uns existirend voraussetzt und nur nach der Art seiner Entstehung fragt; sie wird aber auch unrichtig beantwortet,

sofern Jean Paul nicht die begriffliche Genesis, sondern die empirische darunter versteht. Die Ausbeute dieser ganzen Erörterung ist daher bei ihm trotz geistvoller Pointen und wirklich feiner psychologischer Bemerkungen in der That nur dürftig. — Bei der Frage nach der „Entstehung der poetischen Charaktere" beginnt er wieder dem Anschein nach ganz gründlich; es seien daran „vier Seiten „zu prüfen: ihre Entstehung, ihre Materie, ihre Form und ihre tech„nische Darstellung". Warum aber grade diese und nicht andere, warum nicht noch mehre, sondern nur diese (als den Begriff erschöpfend), bleibt unbegründet. Die *Entstehung* (in der Phantasie des Dichters) sei blitzartig und von jeder Erfahrung unabhängig, gleichsam divinatorisches Produkt des Genius. „Grofse Dichter sind „im Leben eben nicht als grofse Menschenkenner bekannt...., „gleichwohl machte Göthe seinen Götz von Berlichingen als ein „Jüngling". Bei dem zweiten Punkte, der *Materie* der Charaktere, behandelt er die Frage über die Zulässigkeit der „rein vollkommenen „und rein unvollkommenen Charaktere" und entscheidet sich für „die Nothwendigkeit der ersteren und die Unzulässigkeit der zweiten" und zwar wesentlich aus Gründen sittlicher Wirkung[1]). — Als *Form* des Charakters bezeichnet er „die Allgemeinheit im Besondern, alle„gorische und symbolische Individualität". Dies ist ein guter Ausdruck: der *Charakter* ist scharfe Individualität, bestimmte Persönlichkeit und doch zugleich Repräsentant einer Gattung. Der *Geizige*, der *Spieler* u. s. f. müssen zugleich dieser geizige Mensch u. s f. sein und doch auch den *Geiz* selbst symbolisiren. Sehr richtig zeigt Jean Paul, dafs bei den Griechen das individualisirende Element gegen das Repräsentative zurücktrat, während es z. B. bei Shakespeare umgekehrt ist. Schiller ist ebenfalls repräsentativer oder, wenn man will, idealer, d. h. abstrakter als Göthe. Fein ist auch die Bemerkung, dafs die Griechen in der Darstellung weiblicher Charaktere über den Neueren stehen, z. B. *Penelope*, *Antigone*, *Iphigenie* u. s. f., die „als die frühsten Madonnen dastehen"; auch der Grund, dafs „das Weib niemals so individuell werde als der Mann", also dem idealen Gattungsbegriff näher stehe, zeugt von tiefem Verständnifs der weiblichen Natur. — Hinsichtlich der *technischen Darstellung* eines Charakters bemerkt Jean Paul, dafs sie „auf zwei Punkten „beruhe, auf seiner *Zusammensetzung* und auf der *Geschichtsfabel*, „welche entweder sich an ihm, oder an welcher er sich entwickelt".

---

[1]) A. a. O. II, S. 372. Um wie viel tiefer ist dagegen die aristotelische Auffassung, dafs beiderlei Arten für die Tragödie unbrauchbar seien. (Vergl. oben S. 164 und besonders S. 165 in der Mitte.)

So kommt er hier, am Schlufs seiner Erörterung, doch endlich auf die nothwendigen Elemente, von denen er hätte ausgehen sollen, nämlich auf die nothwendige Beziehung des Charakters in seiner Erscheinung zu der *Geschichtsfabel*, als Basis und Rahmen seiner Entwicklung, und auf seine *Zusammensetzung*. Es ist mithin jetzt nicht mehr der *Wille* allein, sondern ein anderes nothwendiges Moment, womit dieser Wille sich *zusammensetzt*, d. h. womit er zusammenwirkt. Er spricht von einer *Grundfarbe*, die jeder Charakter zeigen müsse; aber als hätte er den *Willen* ganz vergessen, kommt er nach seitenlangen Gleichnissen und Beispielen, an denen er sich selbst aufzuklären sucht, dazu, dafs dieses *vinculum substantiale* in dem „Herzen und Gemüth eines Charakters“ liege. Trotz dieses augenblicklichen Lichtstrahls des Denkens bleibt aber doch im Ganzen die frühere unbestimmte Dämmerung bestehen. Er sagt z. B.: „der Charakter sei Liebe, so kann er zwischen gött-„licher Aufopferung (durch den Willen) „und menschlicher Er-„schlaffung“ (durch den Mangel an Willenskraft) „oscilliren“. Sehr richtig; aber folgt denn nicht gerade hieraus, dafs der Character seiner *Grundfarbe* nach nicht durch den Willen, sondern durch die Naturanlage gegeben sei, welche durch ihr Verhältnifs zum Willen nur näher bestimmt, d. h. individualisirt wird? —

351. Im XI. Programme behandelt nun Jean Paul *die Geschichtsfabel des Dramas und Epos*; aber auch hier giebt er keine Erläuterung oder Definition der Sache selbst, sondern setzt wie gewöhnlich ihre Nothwendigkeit, ja ihren Begriff selbst voraus. Er wendet sich gleich anfangs mit Recht gegen Herder, der, weil „ohne Geschichte kein Charakter etwas vermöge, jeder Zufall alles „zertrennen könne u. s. f.“, die Fabel über die Charakteristik setze. Mit demselben Recht könnte man jede äufsere Veranlassung, z. B. dafs ein Funken in ein Pulverfafs fällt, als die *Ursache* der Kraftäufserung, hier also der Explosion, betrachten. In einem Sandhaufen freilich kann man ein ganzes Feuer anzünden und er wird sich nicht rühren. Die Ursache, d. h. das Primäre, liegt also da, wo die Kraft liegt. Allerdings ist sie nur dynamisch vorhanden, so lange der Anstofs fehlt, der sie zur energischen Entwicklung treibt, aber Das, was diesen Anstofs giebt, die Fabel, ist doch für diese Entwicklung selbst nur ein zufälliger Anlafs. Sehr richtig bemerkt daher Jean Paul, dafs „wie in der Wirklichkeit eben der Geist, „obwohl in der Erscheinung später, doch früher war im Wirken als „die Materie“, so müsse auch der Charakter in der poetischen Darstellung das Principielle sein; nur verwechselt er dabei das begriff-

liche mit dem zeitlichen Prius. Aber er setzt hinzu, dafs „ohne „*innere* Nothwendigkeit die Poesie ein Fieber“ sei; „nichts aber sei „nothwendig als das Freie und durch Geister komme Bestimmung „in's Unbestimmte des Mechanischen“... „Die todte Materie des „Zufalls ist der ganzen Willkür des Dichters unter die bildende „Hand gegeben“. Hierdurch wird die Sache indefs wieder etwas unklar. Denn die Fabel hat ihre Nothwendigkeit ebenfalls für sich, nach dem Gesetz der objektiven Wahrscheinlichkeit. Dafs darin dem Zufall möglichst wenig Spielraum eingeräumt wird, gerade dies macht die Einwirkung des äufserlich Thatsächlichen auf den Charakter zu einer nothwendigen, den Anlafs zum Anstofs, und der daraus sich entwickelnde Konflikt wird, z. B. in der Tragödie, gerade aus diesem Kampf zweier Nothwendigkeiten, nämlich der objektiven der Fabel und der subjektiven des Charakters, zu einem *tragischen*. Sobald der Zuschauer merkt, dafs die Fabel nach dem Charakter gemodelt und nicht dieser durch jene mit äufserlicher Nothwendigkeit bestimmt wird, hört mit dem Gefühl dieser Nothwendigkeit auch das Interesse auf. Bei Jean Paul bleibt dies ziemlich im Unklaren.

352. Er geht dann in den folgenden §§ auf *das Verhältnifs des Dramas zum Epos* über, wohin wir ihm trotz der Fülle von tief in das Wesen der Dichtung eindringenden Bemerkungen nicht folgen können, weil diese Fragen schon allzusehr in's Detail der Kunsttheorie fallen. Auch was er im XII. Programme über den *Roman* sagt, betrifft fast nur das eigentlich Handwerkliche der Sache; er schildert zwar die verschiedenen Arten der Romandichtung, den *dramatischen*, *epischen* u. s. f. Roman, allein den eigentlichen Kern bilden doch die „Winke und Regeln für Romanschreiber“, die zwar vielfach mit belehrenden kritischen Bemerkungen untermischt sind, schliefslich aber doch mehr den Mann von Fach als den Philosophen offenbaren und interessiren. Es ist aufserordentlich viel Wahres darin, aber es wird als solches nur behauptet, nicht entwickelt oder bewiesen. —

Den Schlufs dieses (2.) Bandes bilden dann noch zwei Programme *über den Styl oder die Darstellung* und *Fragment über die deutsche Sprache*; ein Thema, das dann, untermischt mit mannigfachen, ziemlich willkürlichen Abschweifungen, im dritten Bande unter der Form von „drei Vorlesungen in Leipzig“, in einer Weise variirt wird, welche den Philosophen fast ganz hinter den in barocken Sprüngen sich ergehenden geistvollen Humoristiker zurücktreten lassen und schliefslich in eine phantastische Apologie der

Poesie Herder's ausmünden, die einen ziemlich sentimentalen Beigeschmack hat. Einiges daraus, z. B. über die Darstellung des rein *Sinnlichen* und *Ekelhaften*, das an Schiller's „Gedanken über den „Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst" erinnert, wird unten an betreffender Stelle erwähnt werden. — Es bleibt uns nun noch eine kurze Rückschau übrig auf Das, was den Hauptabschnitt der *Vorschule der Aesthetik* bildet und daher auch von Jean Paul, obwohl ohne Zusammenhang mit dem Voraufgehenden und Nachfolgenden, in die Mitte des ganzen Werkes gesetzt ist, nämlich seine Abhandlung über das *Komische* und dessen verschiedene Gestaltungsformen.

4. Gegensatz in der subjektiv-poetischen Anschauung: *das Erhabene und das Komische.*

353. Es ist schon oben[1]) in der allgemeinen Charakteristik des Jean Paul'schen Werkes bemerkt, dafs auch die subjektive Seite der poetischen Anschauung nach den beiden Momenten der Form und des Stoffs in besondere Unterschiede sich gliedert. Die formalen Unterschiede betreffen Das, was Jean Paul im Anfange seines Werks behandelt, nämlich die *poetischen Kräfte* oder die Formen der Phantasie, als der allgemeinen Thätigkeit des poetischen Anschauens, die stofflichen Unterschiede enthalten die Beziehung dieser Formen auf das Objekt. Es ist, eben weil hier das Objekt, wenn auch nur schlechthin als Substrat der subjektiven Anschauung, in Frage kommt, erklärlich, wie der Gegensatz des *Erhabenen* und *Lächerlichen* von manchen Philosophen als ein objektiver betrachtet werden konnte, wie denn die Behauptung der Objektivität des Erhabenen einen der wesentlichsten Punkte der Polemik Herder's gegen Kant[2]) bildet. Dennoch haben diese Begriffe lediglich subjektive Bedeutung, obschon zu ihrer konkreten Existenz ein Objekt — in ähnlicher Weise, wie für die Entfaltung des Charakters eine Geschichtsfabel — nöthig ist. — Auch Jean Paul kann nicht umhin, auf Kant und auf Schiller, der den Kant'schen Begriff nur explicirt hat, einzugehen, indem er sich zwar meist den Anschein giebt, als opponire er gegen sie, zuletzt aber doch im Wesentlichen mit ihnen übereinstimmt. Was die Subjektivität des Erhabenen und Komischen betrifft, so spricht er sie in direktester Weise aus.[3]) Zuerst jedoch wirft er ein kurzes, aber blendendes Streif-Licht auf das *Lächerliche.*

---

[1]) S. oben No. 340. — [2]) S. oben No. 248. — [3]) S. *V. z. Ä.* Bd. I, S. 156, Vrgl. unten No. 358.

Hier, auf diesem seinem eignen Gebiet, dem Gebiet des Witzes und des Humors, fühlt und giebt er sich als wahrhafter Meister und Gesetzgeber, und was auch später in einzelnen Punkten zur näheren Bestimmung und Zuspitzung einiger Seiten des Begriffs von andern Aesthetikern, z. B. Ruge und Vischer, gethan wurde: die Hauptarbeit in dieser Sphäre der Aesthetik hat doch Jean Paul vollendet. Versuchen wir es, aus der überreichen und glänzenden Reihe von Gedanken, welche diesen Abschnitt — von der Mitte des ersten Bandes bis weit in den zweiten hinein — zu einer unerschöpflichen Quelle geistigen Genusses machen, einige wenige, worin das Wesentliche seiner Anschauung sich koncentrirt, zusammenzustellen.

354. Er wendet sich gleich anfangs gegen die Kant'sche Definition der Empfindung des *Lächerlichen*, nämlich dafs sie „aus „der plötzlichen Auflösung einer gespannten Erwartung in Nichts" entstehe[1]), indem er, ziemlich unlogisch und daher ungerecht gegen Kant, bemerkt, dafs „erstlich nicht jedes Nichts es thue, nicht das „unmoralische, nicht das vernünftige oder unsinnliche, nicht das „pathetische des Schmerzes, des Genusses". Wenn Kant sagt, dafs eine Erwartung „in Nichts sich auflöse", so kann doch von einem besondern Inhalt dieses Nichts nicht mehr die Rede sein, höchstens von einem Inhalt der Erwartung. Will also Jean Paul sagen, nicht jede Erwartung löse sich in Nichts auf, so ist dies kein Einwurf gegen Kant, sondern dieser sagt nur: wenn eine Erwartung sich in Nichts auflöst u. s. f., womit er keineswegs die Auflösung jeder Erwartung in Nichts behauptet. „Zweitens aber lache man „oft, wenn die Erwartung des Nichts sich in Etwas auflöst". Hier wäre, selbst die Richtigkeit dieses Satzes vorausgesetzt, Jean Paul der obige (ungerechte) Vorwurf in gerechtfertigter Weise zurückzugeben. Denn ein *Etwas* hat einen Inhalt, und es wäre also an ihm, zu sagen, welcher Art dieser Inhalt sein müsse, um Lachen zu erregen. Denn dafs dies nicht jeder beliebige ist, liegt auf der Hand; sehr oft, wo wir, nichts mehr erwartend, etwas finden, werden wir erschreckt, erstaunt, überrascht, erfreut u. s. f. sein, ohne im Mindesten die Neigung zum Lachen zu haben.

Die andern Gründe, welche er gegen die Kant'sche Definition vorbringt, sind von ebenso geringer Treffkraft. Richtig dagegen ist seine Bemerkung, dafs das *Lächerliche* nur durch seinen Gegensatz zum Erhabenen erklärt werden könne; wobei er indefs merkwürdigerweise leugnet, dafs nicht nur das *Sentimentale*, sondern auch

---

[1]) S. oben No. 248.

das *Tragische* einen Gegensatz zum Komischen bilde, wie schon die Ausdrücke *tragikomisch* und *weinerliche Komödie* beweisen. Allein diese beweisen gerade das Gegentheil, denn ihre Wirkung liegt eben in dem völlig motivirten Uebergang des Erhabenen zum Komischen und des Komischen zum Rührenden. Er meint, es sei unmöglich, „eine einzige lustige Zeile in ein heroisches Epos zu setzen, ohne „es aufzulösen", und erinnert sogar an Homer, Milton, Klopstock, mit deren erhabener Darstellung sich wohl *Verlachen*, d. h. moralischer Unwille, aber nicht Lachen vertrage. Schlimm genug für sie, wenn es so wäre; was wenigstens Homer betrifft, so fehlt es weder ihm selbst an Humor noch seinen Helden an *unauslöschlichem Gelächter*, und Shakespeare, der tragisches Pathos fortwährend mit der beifsendsten, ja oft burlesken Komik verbindet, ist gleichzeitig der erhabenste und humoristischste Dichter. Weil nun „der Erbfeind des Erhabenen das Lächerliche" ist, so sei „das „Lächerliche das unendlich Kleine". Dies sieht so aus, als habe er bereits das Erhabene als das *unendlich Grofse*, ja sogar als *ideale Gröfse* erklärt, denn er fügt ganz unbefangen hinzu: „Worin „besteht nun diese ideale Kleinheit?" Da dieser Begriff der *idealen Kleinheit* des Lächerlichen nur aus dem Gegensatz zu der idealen Gröfse des Erhabenen resultirt, so erwartet man zunächst eine Definition des letzteren Begriffs. Allein hierauf geht er erst im folgenden § ein, indem er auch hier an Kant und Schiller anknüpft. Sein Versuch, sie zu widerlegen, kann indefs nicht als gelungen betrachtet werden, da es ihm dabei auf einige Scheinschlüsse nicht ankommt. Die Kant'sche Eintheilung des Begriffs in *mathematische* und *dynamische* Erhabenheit, was Schiller als das Erhabene, das unsre *Fassungskraft übersteigt*, und das, was unsre *Lebenskraft bedroht*, bestimmt, möchte er „kürzer das quantitative und qualita„tive Erhabene" nennen, womit der Unterschied selbst also zugegeben ist. Das Erstere beschränkt er auf das Auge, das Zweite auf das Ohr. Dies ist richtig empfunden, aber nicht genügend explicirt. Hätte er einen Schritt weiter gethan und das Ohr zugleich als das respektive Organ der sprachlichen Mittheilung von Gedanken gefafst, so würde er das Erhabene des Geistes, das *intellektuell* Erhabene als dasjenige begriffen haben, wobei Auge und Ohr zugleich als Organe der geistigen Anschauung des Erhabenen wirken. Wie sich Auge und Ohr gegenüber dem geistig-Erhabenen zu einander verhalten, dies zu erörtern, ist hier nicht der Ort; doch wollen wir das Eine wenigstens bemerken, dafs das Auge, als das sinnlichere Organ, einer nur indirekten Auffassung des geistig-Erhabenen fähig ist, d. h.

nur symbolische Zeichen desselben wahrnimmt[1]), während das Ohr nicht nur mittelbar durch den Ton, als direkten Ausdruck seelischer Empfindung, sondern auch unmittelbar durch den geistigen Inhalt der Rede für die Anschauung des geistig-Erhabenen empfänglich ist.

355. Jean Paul giebt nun seine eigene Definition des Erhabenen, indem er sagt, es sei „das angewandte Unendliche"; und zwar sei diese Anwendung eine fünffache: auf das Auge als das *mathematische* oder optisch Erhabene, auf das Ohr als das *dynamische* oder akustische", auf die entsprechende quantitative und qualitative Beziehung der Phantasie auf das Sinnliche als *Unermeſslichkeit* und als *Gottheit* und dann endlich die sittliche oder handelnde Erhabenheit. Es liegt in dieser Stufenfolge unzweifelhaft ein tiefer und wahrer Sinn, wenn er auch nicht scharf genug ausgedrückt ist. Fassen wir dieselbe in einfache Kategorien zusammen, so können wir sagen: das Erhabene sei die Beziehung eines Unendlichen entweder auf die sinnliche Anschauung oder auf die Phantasie oder auf den logischen Verstand, oder auf die praktische Vernunft. Allein darin täuscht sich Jean Paul, daſs er diese Erkenntniſsweisen auf bestimmte Arten des Erhabenen beschränkt. Ob ein Objekt einer dieser Formen der Erkenntniſs zufalle, kommt lediglich auf die Weise des Erkennens an. — Freilich bleibt die Form des Erkennens und folglich auch das Erkennen nicht dasselbe, wohl aber der Inhalt. Wenn daher z. B. Jean Paul sagt: „die Ewigkeit ist für die Phantasie ein mathematisches oder optisches Erhabenes" oder: „die Zeit ist die unendliche Linie, die Ewigkeit die unendliche Fläche, die Gottheit die dynamische Fülle" u. s. f., so steht er mit sich selbst in Widerspruch, denn diese Transpositionen aus einer höheren Weise des Erkennens in eine niedere beweisen eben, daſs die ideellen Inhalte des Erhabenen nicht an bestimmte Stufen gebunden sind; nur daſs, je tiefer die Form des Erkennens und je höher der Inhalt steht, um so abstrakter (blos symbolischer) die Beziehung der ersteren auf die zweite sein wird.

Sehr fein bemerkt er an einer etwas früheren Stelle, daſs „die ästhetische Erhabenheit des Handelns" (also ein höchster Inhalt) „stets im umgekehrten Verhältniſs mit dem Gewicht des sinnlichen Zeichens stehe", und führt als Beispiel *Jupiters Augenbrauen* an, die sich

[1]) Daſs man Das, was man hört, auch lesen könne, ist kein Einwurf gegen die obige Unterscheidung, denn die Schrift ist etwas Künstliches, und selbst hier ist der Buchstabe nur das Symbol für den geistigen Inhalt, der auf das Ohr direkt berechnet ist. Wir hören innerlich, was wir lesen; Kinder und ungebildete Leute müssen daher laut lesen, um zu verstehen, was sie lesen.

„in diesem Falle viel erhabener bewegen als seine Arme". Allein der Grund liegt nur darin, daſs bei der Bewegung der Arme, beim Schleudern des Blitzes u. s. f. die Erscheinung des zürnenden Jupiters selbst erhaben wirkt, die Idee also der Stufe der Anschauung angehört, während das *Bewegen der Augenbrauen* nur die Form einer symbolischen Beziehung auf eine höhere Idee — die innere Majestät, welche noch nicht erscheint, aber um so mächtiger wirkt — ausdrückt. So symbolisirt das *Kreuz*, an sich eine gleichgültige mathematische Figur, eine erhabene Idee, nämlich die Tragik des weltbefreienden Selbstopfers Christi u. s. f. — Jean Paul forscht nun nach den „Bedingungen, unter denen ein sinnlicher „Gegenstand zum geistigen Zeichen werden kann". Eigentlich sei ein Abgrund zwischen beiden; eine Vermittlung sei „nur durch die „Natur, nicht aber durch eine Zwischenidee möglich, zwischen Wort „und Idee gebe es keine Gleichung"... Dies möchte jedoch nicht ohne Weiteres zuzugeben sein. Wenn es zwischen „Wort und „Idee keine Gleichung" gäbe, so wäre auch jede nothwendige Beziehung zwischen ihnen aufgehoben. Der Gegensatz in allen diesen Beispielen ist immer derselbe, nämlich der zwischen Geist und Natur, Form und Materie, Vernunft und Sinnlichkeit. Nun ist aber nur Eins denkbar durch das Andere, wie der Mensch nur dadurch dieses sein *Da-* und *Wie*-Sein hat, daſs er als vernünftiges Wesen zugleich sinnliches und als sinnliches zugleich vernünftiges ist; aber dieses *Zugleich* ist nicht ein Neben- und Nacheinander, sondern ein In- und Durcheinander. Etwas Inkommensurables bleibt allerdings zwischen ihnen, weil sie sonst keine konkrete Einheit als Entgegengesetzte bilden, sondern zu völliger unterschiedsloser Identität zusammenflieſsen würden. Ebenso ist es mit Wort und Idee; sie sind dasselbe und doch different. Das Geheimniſs dieses Widerspruchs liegt im Begriff der Beziehung; sie ist zugleich ein vermittelndes und ein trennendes Element. Aber gerade darin liegt das Konkrete; wie z. B. die *Ehe* als Einheit der differenten Gatten erst den konkreten Menschen sowohl darstellt als auch (darum) erzeugt, während der geschlechtslose, indifferente Mensch ein neutrales, wesenloses Abstraktum ist. Wenn also auch im Jean Paul'schen Sinne keine *Gleichung*, d. h. unterschiedslose Identität, zwischen den beiden Momenten besteht, so doch ein Verhältniſs; von einem unvermittelten Sprung ist also keine Rede. Die *Zwischenidee* ist eben dies Verhältniſs.

356. Er geht nun mit einigen Bemerkungen auf die oben bestimmten Stufen näher ein, indem er zeigt, daſs die *optische Erha-*

benheit auf **Extension**, die *akustische* aufserdem auf **Intension** beruhe. Das Ohr sei mithin das Organ für das Erhabene der **Kraft**, das Auge das für das Erhabene der **Ausdehnung**, aber — setzt er hinzu — nur der **einfarbigen**. Es ist aber nicht die Einheit der Farbe allein, sondern die Kontinuität überhaupt, also innere Formlosigkeit, wodurch die Empfindung des quantitativ Erhabenen hervorgerufen wird. Die Farbe als solche hat damit nichts zu thun. Wenn also „einem Obelisken durch grofse Farbenflecke — nicht „aber durch zu nah und zu klein aufgetragene, weil diese sonst vor „dem schwindelnden Auge in einen verschmelzen — seine halbe „Gröfse weggenommen wird“, so zeigt schon der Zusatz, dafs der Grund davon lediglich in der Kontinuität der Form besteht. Ein Obelisk z. B., der mit lauter regelmäfsig wiederkehrenden schachbrettartigen Quadraten bemalt wäre, würde von seiner Gröfse weniger verlieren, als wenn er in der Mitte grofse Flecke hätte oder bis zur halben Höhe weifs, sonst aber schwarz bemalt wäre. Er fügt auch selber den richtigen Grund hinzu, nämlich, weil „jede neue „Farbe einen neuen Gegenstand beginnt“, d. h. die Einheitlichkeit der Form aufhebt. „Weder die Spitze der Pyramide ist „erhaben noch ihre Mitte, sondern die **Bahn des Blicks**“. Diese *Bahn des Blicks* kann aber auch bei Einfarbigkeit durch blofsen Formenwechsel unterbrochen werden, wie denn die Stufen der Pyramiden, da der Maafsstab für ihre Gröfse fehlt, sie verkleinern. — Auf das Erhabene der **Phantasie**, als zweite Stufe, und das der **Vernunft**, als dritte, geht Jean Paul nicht weiter ein und läfst so diesen wichtigsten Theil in der Bestimmung des Begriffs unerörtert, was um so mehr zu bedauern ist, als er gerade dadurch für die Bestimmungen des Begriffs des *Lächerlichen* wichtige Anhaltpunkte sich verschafft hätte. Denn auch im Lächerlichen lassen sich diese Stufen unterscheiden, oder es giebt ein Lächerliches der **Anschauung** (das *Komische*), ein Lächerliches der **Phantasie** (die *Karrikatur*) ein Lächerliches des **Verstandes** (den *Witz*) und ein Lächerliches der **Vernunft** (den *Humor*). Doch sind diese Nüancen des Lächerlichen nicht scharf gegeneinander begrenzt, sondern fliefsen, wie die Thätigkeitsformen, denen sie entspringen, vielfach in einander über.

357. Das *Lächerliche* bestimmt Jean Paul, im Gegensatz zu dem *Erhabenen* als dem „unendlich Grofsen, das die Bewunderung „erweckt“, nun als das „**unendlich Kleine**, das die entgegengesetzte Empfindung erregt“. Strenggenommen müfste er aber das Lächerliche, da er das Erhabene als das „angewandte Unendliche“

definirt hat, als das *angewandte Endliche* bezeichnen. Davon indefs vorläufig abgesehen, ist ihm auch der Vorwurf zu machen, dafs er in dem Ausdruck „angewandtes Unendliches" das letztere bereits in dem besonderen Sinne des unendlich Grofsen, also der blofsen Quantität genommen hat, weil er ihm sonst jetzt nicht das „unendlich *Kleine*" gegenüberstellen könnte. Nicht aber in der Gröfse allein beruht nach seiner eignen Erläuterung die Erhabenheit, sondern in dem Moment der Unendlichkeit schlechthin, und ob dies ein Unendliches der Gröfse, der Kraft oder des Handelns sei, hängt von der näheren Bestimmung des allgemeinen Begriffs ab. Das *unendlich Kleine* wäre also nur das Gegenbild zum Erhabenen der Anschauung; und hier ist sogleich klar, dafs er dies nicht meint, denn die mikroskopische Unendlichkeit ist nicht minder erhaben als die entgegengesetzte. Es ist mithin in der That nicht die Unendlichkeit, sondern im Gegentheil die Endlichkeit, welche das Wesen des Lächerlichen ausmacht. Dies meint auch Kant mit seiner „Auflösung der Erwartung in Nichts". Würde die Erwartung, die als solche auf etwas unendlich Grofses gerichtet ist, befriedigt, so träte Bewunderung ein; das heifst: das Objekt wäre *erhaben*. Zeigt es sich aber, dafs diese vorausgesetzte Unendlichkeit ein blofses Endliches ist, so ist offenbar dies die Negation Dessen, was erwartet wird, d. h. eben gegen das erwartete Unendliche ein *Nichts*, keineswegs aber ein unendlich Kleines, sondern das Gegentheil des Unendlichen. Wird das Unendliche — mag dies nun ein Unendliches der Gröfse oder der Kraft u. s. f. sein — *aufgelöst*, so wird es eben zu einem Endlichen aufgelöst, kann mithin nicht ein Unendliches bleiben.

Jene entschieden unlogische Schlufsfolgerung Jean Paul's, die seiner eignen Definition widerspricht, führt ihn nun von vorn herein auf einen Irrweg, aus dem er sich nur durch seinen tiefen Instinkt des Wahren, freilich nur mit Hülfe neuer Fehlschlüsse, welche, gerade wie bei Schiller, die Kraft des ersten wieder aufheben, herausbringt. Ja, als ob er diese seine Definition des Lächerlichen als des *unendlich-Kleinen* völlig vergessen, gelangt er später, wo er schon tiefer in das Wesen der Sache eingedrungen, zu ganz entgegengesetzten Erklärungen und Behauptungen, z. B. im Eingange zum VII. Programme: *Ueber die humoristische Poesie,* wo er ganz unbefangen bemerkt, dafs „das Komische blos im Kontrastiren des „Endlichen mit dem Endlichen bestehe und keine Unendlichkeit zu„lassen kann. Denn der Verstand und die Objektenwelt kenne nur „Endlichkeit"; eine Behauptung, die freilich ebensoweit über das

Ziel der Wahrheit hinausschiefst, wie die obige dahinter zurückbleibt. Denn nicht der Kontrast zwischen Endlichem und Endlichem, noch der zwischen Unendlichem und Unendlichem, sondern der zwischen Unendlichem und Endlichem macht das Wesen des *Komischen* und — können wir hinzusetzen — auch des *Erhabenen* aus. Der Unterschied zwischen beiden besteht nur darin, dafs beim *Komischen* das „Unendliche“ im Subjekt, das „Endliche“ dagegen im Objekt liegt, während beim *Erhabenen* das Verhältnifs ein umgekehrtes ist.

Welch' fruchtbaren Boden hätte für die fernere Entwicklung des Begriffs die aus Jean Paul's geistvoller Definition des *Erhabenen*, dafs es nämlich das „angewandte Unendliche“ sei, so naturgemäfs zu folgernde Definition des *Lächerlichen* als des „angewandten Endlichen“ gegeben![1]) — Das *angewandte Endliche* d. h. ein Endliches, welches Anwendung findet, entspricht übrigens durchaus der Kant'schen Definition. Wird nämlich der Inhalt, gleichviel ob der Anschauung oder der Phantasie, des Verstandes oder der Vernunft, als ein substanzieller gesetzt und auf diesen Inhalt das Moment der „Endlichkeit“ *angewandt,* so ergiebt sich die Definition des *Komischen* als „Auflösung der (durch den als substanziell vorausgesetzten „Inhalt) gespannten Erwartung in Nichts“ ganz von selbst. Die erste Folge jenes Fehlschlusses ist nun die Behauptung Jean Paul's, dafs, weil es „im moralischen Reiche nichts Kleines gebe.., für das „Lächerliche nur das Reich des Verstandes übrig bleibe, und zwar „aus demselben das Unverständige“. Auf moralischem Gebiet „erzeuge sich nur Achtung oder Verachtung, Liebe oder Hafs“, nicht aber das Lächerliche. — Damit würde der Komödie jeder sittliche Hintergrund genommen werden, weil umgekehrt für das Gebiet des Komischen das Sittliche etwas Inkommensurables wäre. Hätte Jean Paul, statt an dem falschen Princip des *Kleinen* als Wesen des Lächerlichen festzuhalten, das Endliche als dieses erkannt, so würde er begriffen haben, dafs auch auf dem Gebiet des Sittlichen das Lächerliche — nämlich als die Bornirtheit der Moralität, als der Konflikt des an sich guten Willens mit ästhetischer oder intellektueller Unfreiheit — sehr wohl Platz findet. *Unverständig* kann das Sittliche sehr wohl sein, und dies macht es ja seiner obigen Erklärung nach lächerlich. Damit aber wird das Sittliche als solches, d. h. der sittliche Inhalt, nicht verlacht, sondern die unverständige Form ist es allein, welche grade durch den Kontrast mit diesem Inhalt Lachen erregt. Aber nicht nur das positiv-Moralische, sondern auch das

---

[1]) Vergl. unten No. 860.

negative, das Böse — wenn auch nur bis zu einem gewissen Grade, d. h. bis zu der Grenze, jenseits deren der sittliche Abscheu überwiegt — kann komisch sein[1]). Ein Geiziger, oder ein alter verliebter Geck und ähnliche Figuren, die in unangenehme Lagen kommen, erscheinen so lächerlich; hier geht aber das Lachen schon in Verlachen über, weil zugleich das sittliche Gefühl befriedigt wird, während das obige Lachen über die unverständige Moralität mit einer gewissen Empfindung von Mitgefühl verbunden ist, das bis zur Rührung gesteigert werden kann. Als solche komische moralische Figur ist z. B. der *Just*, als die entsprechende unmoralische der *Wirth* in *Minna von Barnhelm* zu betrachten. Dafs beide komisch sind, wird wohl Niemand leugnen wollen; ebensowenig dafs das Lachen über den ersteren mit einem Gefühl der Achtung und Rührung, über den letzteren mit Verachtung und einer Art sittlicher Schadenfreude verknüpft ist.

358. Mit dem Begriff des *Unverständigen* glaubt Jean Paul das Komische dem Gebiet des Verstandes zugewiesen und von dem des Vernünftigen (d. h. des Sittlichen) ausgeschlossen zu haben; ein Irrthum, der lediglich auf einer Begriffsverwechslung beruht. Denn er meint unter dem *Unverständigen* in der That nur das Endliche als Widerspruch gegen das Unendliche. Er ist daher auch sogleich zu einer Einlenkung genöthigt. Wenn nämlich das Komische blos dem Verstande anheim fällt, so findet die Ausschliefsung auch nach der niederen Stufe hin statt, d. h. das Komische fiele auch für die Anschauung fort. Dies aber scheint ihm denn doch bedenklich, weshalb er hinzusetzt: „Damit aber derselbe" (der Verstand nämlich) „eine Empfindung erwecke, mufs er sinnlich angeschaut „werden in einer Handlung oder in einem Zustande, und das ist nur „möglich, wenn die Handlung als falsches Mittel die Absicht des „Verstandes, oder die Lage als Widerspiel die Meinung desselben „darstellt und Lügen straft." Dies ist nun ziemlich verworren; er fährt fort: „Obgleich nichts Sinnliches allein lächerlich sein kann" — (was heifst *allein*? Der blofse Stoff ist überhaupt nichts und das Beispiel mit der „Pariser Puppe, die durch keinen Kontrast mit „ihrem Putze lächerlich werden kann", ist entschieden falsch) — „und wieder nichts Geistiges allein es werden kann" (auch hier möchten wir fragen: was heifst *allein*? auf die blofse Form ist nichts) —, „nicht der reine Irrthum, noch die reine Verstandeslosig-

---

[1]) Vergl. die aristotelische Definition des *Lächerlichen* als eines „Häfslichen (Bösen) ohne zerstörende Kraft". (S. oben S. 174.)

„keit, so fragt sich eben, durch welches Sinnliche spiegelt sich das „Geistige und welches Geistige ab? — Und hier kommt denn Jean Paul abermals mit sich in Widerspruch, indem er als Beispiel anführt, daſs „uns derselbe Götzendienst, bei welchem wir als bloſser „Vorstellung ernsthaft bleiben, lächerlich werde, sobald wir ihn „üben sehen". Denn ist hier nicht grade ein sittlicher Inhalt in unverständiger Form gesetzt? Aber die Erklärung — sehr gut gewählt ist das Beispiel von „Sancho Pansa, der eine Nacht hindurch „sich über einem seichten Graben in der Schwebe hält, weil er „glaubt, ein Abgrund gähne unter ihm" — ist richtig: wir lachen, „weil wir seinem Bestreben unsre bessere Einsicht leihen und durch „solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit erzeugen". Auch kommt Jean Paul hier endlich zu dem richtigen Schluſs, daſs „das Komische wie das Erhabene nie im Objekte wohnt, sondern „im Subjekte". Wie wesentlich dies subjektive *Leihen einer besseren Einsicht* für die komische Wirkung eines Objekts ist, ergiebt sich, wie Jean Paul richtig nachweist, daraus, daſs das Objekt durchaus dasselbe bleiben kann und in einem Falle ganz ernsthaft, im andern durchaus komisch erscheint. Clauren's *Mimili* z. B. erscheint mancher Putzmacherin höchst rührend, und sicherlich *der Mann im Monde* ebenfalls, so lange sie im guten Glauben ist, daſs Clauren der Verfasser sei. Hört sie aber, daſs Hauff nur der Persifflage wegen das Buch geschrieben, so wird sie entweder ärgerlich und damit selbst lächerlich, weil sie sich mit dem lächerlichen Objekt identificirt, oder sie lacht, wenn sie Verstand hat, und erscheint dann frei dem lächerlichen Objekt gegenüber. Hier ist es nun nicht unser Leihen der besseren Einsicht, worin das Komische besteht, sondern die bessere Einsicht ist vorhanden, tritt aber zurück und verbirgt sich hinter scheinbarer Ernsthaftigkeit, was die Wirkung des Komischen durch das Hinzutreten eines neuen ästhetischen Moments, des künstlerischen Producirens jenes Effekts, verstärkt. Unwillkürlich kann das Ernste oder doch ernsthaft-Gemeinte komisch werden, z. B. eine mittelmäſsige Tragödie, wenn man sich vorstellt, daſs der Verfasser eigentlich ein geistreicher Kopf sei, der diese Art von Tragödien persiffliren wolle. Unter solchem Gesichtspunkt dreht sich dann Alles um, das verhältniſsmäſsig Gute wird langweilig und nur das wirklich Langweilige, namentlich das inhaltslos Pathetische, wird komisch.

359. Jean Paul geht nun zum Lächerlichen der Situation über, wovon er ganz merkwürdige Beispiele angiebt. So z. B. nennt er als lächerlich die Darstellung des *Schnellen* (doch nicht unbedingt?

die unnöthige Hast oder diejenige Schnelligkeit, der wir das Moment der Zwecklosigkeit leihen und Aehnliches allerdings), „ferner „die der *Menge*“ (? kann auch erhaben sein), den *Buchstaben s* (!), „das Passivum sei lächerlicher als das Aktivum“, „*der* sei lächer„licher als *die*“ u. s. f., Alles Vorstellungsobjekte, die solche Bedeutung nur für das ganz partikulare Empfinden und aus rein zufälligen Ursachen erhalten. Er unterscheidet dann „drei Bestandtheile „des Lächerlichen“, nämlich den *objektiven Kontrast*, den *sinnlichen Kontrast* und den *subjektiven Kontrast*. Seine Erklärung ist indefs ziemlich unglücklich. Er denkt sich drei Momente: das Objekt, die Situation, in der es sich befindet, und das anschauende Subjekt. „Der Widerspruch, worin das Bestreben oder Sein des lächerlichen „Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnifs steht“, soll nun der objektive Kontrast heifsen, „dies Verhältnifs (selbst)“ der sinnliche. Allein dies bedeutet nichts. Das Verhältnifs für sich ist doch nicht schon Kontrast, sondern seine Beziehung zum Objekt könnte etwa so genannt werden. Es sind somit nur die beiden Seiten dieser Beziehung gemeint; vom Objekt aus betrachtet nennt er den Kontrast *objektiv*, von der realen Situation aus *sinnlich*; der Widerspruch beider mit dem Subjekt (durch das Leihen der besseren Einsicht) heifst denn *subjektiver* Kontrast. — Hievon scheint er nur eine Anwendung auf die komische Dichtkunst machen zu wollen, indem er bemerkt, dafs in der antiken der objektive Kontrast herrsche, während der subjektive sich hinter die mimische Nachahmung verberge; er läfst jedoch die Frage nach der romantischen Komik hier vorläufig fallen, um den Unterschied der Satyre vom Komischen zu beleuchten, woraus sich dann als das Wesen der romantischen Komik der *Humor* ergiebt.

360. Hier[1]) ist nun der Punkt, den wir schon oben[2]) als eine augenfällige Inkonsequenz Jean Paul's bezeichneten, sofern er, seine ursprüngliche Definition des *Komischen* als des „unendlich Kleinen“ aufgebend, plötzlich in's Gegentheil überspringt, behauptend, dasselbe bestehe „blos im Kontrastiren des Endlichen mit dem Endlichen „und könne keine Unendlichkeit zulassen, denn der Verstand und „die Objektenwelt kennten nur Endlichkeit“. Dies ist nun, wie wir am angeführten Orte bereits bemerkten, ebenfalls nicht richtig, sondern der Kontrast besteht eben in dem Widerspruch eines Endlichen gegen ein Unendliches, auf das es angewandt wird. Die Unzulässigkeit solcher Anwendung ruft allein die komische Wirkung hervor. Und in der That, obschon der logische Zusammenhang durchaus

[1]) *V. d. Ä.* Prog. VII, Bd. I, S. 178. — [2]) Seite 689 unten.

nicht abzusehen, leuchtet hier endlich Jean Paul die Wahrheit ein, indem er das romantische Komische als das — aus einem (unerklärlichen) Unterschieben der Endlichkeit als subjektiven Kontrastes (?) an Stelle der Idee (Unendlichkeit) als objektiven zu erklärende — „auf das Unendliche angewandte Endliche" bezeichnet. Aber wie verklausulirt erscheint dies — in Folge seiner früheren Fehlschlüsse — hier, was an sich, bei einiger logischer Klarheit, so einfach gewesen wäre. Er schwächt freilich das gefundene Resultat sofort wieder durch die Erklärung ab, dafs diese „auf das Unendliche „angewandte Endlichkeit also blos Unendlichkeit des Kontrastes gebäre, „d. h. blos eine negative" sei. — Im Weiteren nennt er dann ganz bezeichnend den Humor das *umgekehrte Erhabene* und setzt sein Wesen darin, dafs er „nicht das Einzelne, sondern das End„liche durch den Kontrast mit der Idee erreicht". Inwiefern aber dieser Kontrast, da er durch die Aufhebung des Endlichen selber sich aufhebt, „ein in's Unendliche gehender" sein solle und könne, ist nicht abzusehen. —

Bis hieher können wir Jean Paul nur folgen, weil das Weitere in zu detaillirten kunstphilosophischen, über die Fundamentalbegriffe hinausgehenden Erörterungen besteht. Wir bemerken daher nur äufserlich, dafs er *vier Bestandtheile des Humors* unterscheidet, die Totalität des Humors, die vernichtende Idee des Humors, die Subjektivität und die humoristische Sinnlichkeit. Dann folgt im letzten Programme dieses Bandes eine Abhandlung über den epischen, dramatischen und lyrischen Humor, wobei die Begriffe der *Ironie*, der *Laune*, des *Witzes* genauer erläutert werden. Der *Witz* ist dann weiter im folgenden Bande und Programm Gegenstand einer besonderen, sehr ausführlichen Expektoration: Themata, welche wir später im System selbst zu behandeln haben und wo wir Jean Paul wiederfinden werden. Nur dies Eine, welches hier am Schlufs unsrer Charakteristik Jean Paul's ein ziemlich scharfes Schlaglicht auf seine Grundanschauung wirft, mag noch angeführt werden, dafs er den Begriff des *romantischen Humors* in der Weise fafst, dafs das komisch-Romantische überhaupt das Humoristische sei. Er sagt:[1]) „Wenn Schlegel mit Recht behauptet, dafs das Roman„tische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selber immer „jenes sein müsse; so gilt dasselbe noch mehr vom Komischen; „nämlich Alles mufs romantisch, d. h. humoristisch werden". — Dies eine Wort charakterisirt Jean Paul fast mehr als alle seine Definitionen.

---

[1]) A. a. O. S. 179.

§ 51. 3. Wilhelm von Humboldt (1767—1835).

Allgemeiner Standpunkt.

361. Bildete Jean Paul — obwohl auf der allgemeinen und gemeinschaftlichen Basis der Kant'schen Anschauung — einen scharfen Gegensatz gegen Schiller, so tritt Wilhelm von Humboldt wieder gegen jenen nach einer andern Seite hin in bestimmten Kontrast, während er mit Schiller mehrere Berührungspunkte hat. Was ihn indessen von beiden wesentlich unterscheidet, ist einmal, dafs Schiller und Jean Paul durchaus enthusiastisch angelegte Naturen waren, während Humboldt als ein kühler, stets in urbaner Gemessenheit sich äufsernder Geist sich giebt und nur selten mit einem etwas entschiedeneren Kraftwort herausgeht. Alle drei zwar offenbaren eine echt liberale Gesinnung: Freiheit des Geistes mit ihren nothwendigen Forderungen an das Leben bildet die gemeinsame substanzielle Basis ihres Schaffens; allein bei Schiller und Jean Paul war diese Tendenz auf Freiheit demokratischer, bei Humboldt ist sie aristokratischer Art.

Es kann hier nicht von den — aufserordentlich hochzuschätzenden — Bestrebungen Humboldt's die Rede sein, denen er sich in seinen hohen Staatsstellungen nicht nur in Hinsicht des öffentlichen Unterrichts, sondern vorzugsweise auch hinsichtlich der politischen Selbstständigkeit und staatsbürgerlichen Freiheit der Deutschen mit ebenso grofser Entschiedenheit wie Einsicht widmete; es ist bekannt, dafs er als Staatsminister, da sein Drängen auf Ausführung der Versprechungen des Königs hinsichtlich der Einberufung der Reichsstände vergeblich blieb und die berüchtigten *Carlsbader Beschlüsse* ihn zu einer energischen Protestation veranlafst hatten, mit Grolmann und andern Gesinnungsgenossen entlassen wurde. Die ihm zustehende Pension als Staatsminister schlug er aus und zog sich auf sein Landgut Tegel zurück, wo er am 1. April 1835 im 69. Jahre seines Lebens starb. — Ueber seine wahrhaft edle und reine Gesinnung kann also kein Zweifel herrschen; allein für uns — d. h. für seine Charakteristik als Philosophen und in's Besondere als *Aesthetikers* — kommt es doch, abgesehen von dem substanziellen Inhalt seiner Gedanken, wesentlich nur auf die specielle Form an, in der sich seine Ueberzeugung äufsert: und diese hat ein vorwaltend aristokratisches Gepräge, eine gewisse abgeschlossene, auf sich beruhende Vornehmheit, ein diplomatisches Maafshalten in jeder Weise, was, im Vergleich mit den beiden obengenannten Aesthetikern, seiner Sprache zuweilen sogar einen etwas pedantischen An-

strich und seinen Gedanken nicht selten einen umschweifigen und doppelsinnigen Charakter verleiht. Sein Styl macht hinsichtlich der Ausdrucksweise des Gedankeninhalts hin und wieder den Eindruck, als scheue er sich, Das, was er eigentlich meint und was im Grunde ganz einfach ist, in deutlicher, scharf ausgeprägter Form auszusprechen: so umgiebt immer ein gewisser Dunstkreis prophetischen Ahnens seine Gedanken, und nur selten durchbricht diese selbstgeschaffene Wolke ein Gedankenblitz, der dann freilich um so mehr blendet.

Im Anfang der 90er Jahre lernte er durch seine Gattin, die eine vertraute Freundin von Schiller's Frau war, diesen sowie die Jenenser Freunde überhaupt, namentlich Goethe, Reinhold, Fichte, die beiden Schlegel, kennen und blieb mit ihnen in regstem Verkehr. Im Jahre 1802 zum Ministerresidenten in Rom ernannt, trat er mit den dortigen bedeutenderen Künstlern, namentlich Rauch, Schinckel, Tieck, Canova, Thorwaldsen, in nahe Verbindung und widmete sich eifrig dem Studium des Alterthums. Später nach Berlin zurückgekehrt, wo er im Ministerium die Direction der Abtheilung für Kultus und Unterricht übernahm, wirkte er als wahrhafter Organisator; wie ihm denn unter Andern die Gründung der berliner Universität zu danken ist, an welche er die bedeutendsten Kräfte heranzog, wie Fichte, Schleiermacher, Böckh, Marheineke, Savigny u. A. — Die Gründe seines Abgangs sind schon oben angedeutet.

362. Was seinen philosophischen Standpunkt im Allgemeinen betrifft, so charakterisirt sich derselbe sowohl hinsichtlich des Princips wie der Methode durch zwei Aeufserungen von ihm in so bestimmter Weise, dafs wir uns durch Citirung derselben eine nähere Charakteristik ersparen können, Zunächst ist seine Bemerkung anzuführen, Kant's Haupt-Verdienst bestehe nicht darin, dafs er die Philosophie, sondern dafs er überhaupt zu philosophiren gelehrt habe. Wenn er hiermit nun den *Kriticismus* als Methode zu acceptiren scheint, so kann es auffallen, dafs er diese Methode nicht selbst beobachtet, wo es sich um philosophische Fragen handelt. Wir werden also wohl nicht fehl gehen, wenn wir jenen Ausspruch dahin deuten, dass er damit das Princip selbst, was bei Kant ohnehin von der Methode gar nicht zu trennen ist, anerkennt: und so erklärt sich denn Humboldt selbst für einen Kantianer. — Aber er verwerthet — und dies ist das zweite Moment — das Princip in wesentlich populärer Weise, und zwar mit Bewusstsein. Als Belag dafür können wir auf eine Jugendschrift von ihm

verweisen, nämlich auf die Einleitung zu seiner Uebersetzung einiger Dialoge aus Plato und Xenophon [1]) worin er die grofsen Verdienste der Popularphilosophie gegenüber der schulgerechten Philosophie schildert. — Im Uebrigen ist zu sagen, dafs ihm die Philosophie, selbst von der strengeren Bedeutung dieses Worts abgesehen, nicht eigentlich Berufssache war; sein dem praktischen Leben, obschon er es nie äufserlich, sondern nach seinem inneren Wesen fafste, mehr als dem theoretischen Denken zugeneigter Sinn, in Verbindung mit der Tendenz, aus allen Lebenssphären her die Strahlen ihres geistigen Inhalts in sich selbst gleichsam einzusaugen — was er überhaupt als den Zweck der Philosophie betrachtete [2]) —, trieb ihn, die Fühlhörner seiner Intelligenz auf die verschiedensten Gebiete hin zu richten. Politik — Sprache — Kunst: also das Verschiedenste, was es im Bereich des Geistigen geben kann, interessirte ihn fast auf gleiche und zwar stets praktische Weise. — Was die Politik betrifft, so liegt das praktische Interesse dafür schon in seiner hervorragenden Stellung als Staatsmann ausgesprochen, und mögen hier von ihm nur zwei sehr bemerkenswerthe Schriften, nämlich die *„Ideen über Staatsverfassung durch die neue franzö-„sische Konstitution veranlafst“* aus dem Anfang der 90er Jahre und die erst nach seinem Tode erschienene Denkschrift *„Ideen zu einem „Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen“*, erwähnt werden. Hinsichtlich der Sprache ist zu sagen, dass er nicht nur in seiner einen grofsen Quartband umfassenden *Einleitung in die Kavisprache der Südsee-Insulaner* das Thema „über den „Ursprung und die Entwicklung der menschlichen Sprachfähigkeit“ in einer Weise behandelte, welche den Anstofs zu dem ersten Versuch einer Grundlegung der Philosophie der Sprache gegeben [3]), son-

[1]) Dieselbe erschien, unter dem Titel *Sokrates und Plato über die Gottheit, über die Vorsehung und Unsterblichkeit*, in Zöllner's *Lesebuch für alle Stände*.

[2]) Vergl. die Einleitung zu der Abhandlung *über Hermann und Dorothea*, worin er bemerkt, dafs „das letzte Ziel des Strebens des menschlichen Geistes — worauf „die allgemeineren Untersuchungen hinarbeiteten“ — dies sei, „die ganze Masse des „Stoffs, welche ihm die Welt um ihn her und sein inneres Selbst darbietet, mit allen „Werkzeugen seiner Empfänglichkeit in sich aufzunehmen und mit allen Kräften seiner „Selbstthätigkeit umzugestalten und sich anzueignen und dadurch sein Ich mit der „Natur in die allgemeinste, regste und übereinstimmendste Wechselwirkung zu bringen.“ Dieser Subjektivismus der Forschung, welcher einen nicht zu verkennenden geistigen Egoismus enthält, bildet die Grundlage seines ganzen Empfindens und Denkens. Es war ein Glück für ihn, dafs seine edle Natur nur für edle Ziele empfänglich war, aber solche Monopolisirung und Centralisirung des geistigen Stoffs in dem aristokratischen *Ich* bleibt der Form nach immerhin eine gewisse Selbstsucht. —

[3]) Vergl. die Schrift: *Die Elemente der philosophischen Sprachwissenschaft Wilhelm von Humboldts*, in systematischer Entwicklung dargestellt und kritisch erläutert von Dr. Max Schasler. Berlin 1847. (J. Guttentag.)

dern auch über eine Menge von Sprachidiomen, biscayische, amerikanische, asiatische u. s. f. sehr detaillirte Untersuchungen anstellte.

Nicht ganz mit derselben Wärme des Interesses gab er sich den Untersuchungen über Fragen der Kunst hin. Seine einschlägigen Schriften werden unten näher erwähnt werden; vorläufig ist hier nur auf den für ihn durchaus charakteristischen Umstand aufmerksam zu machen, dafs seine theoretische Betheiligung an der Kunst durch ästhetische Abhandlungen und Kritiken sich ebenfalls mit einem praktischen Interesse verknüpfte, sofern er sich bei der Gründung und Leitung des seit dem Jahre 1825 bestehenden *Vereins der Kunstfreunde im preufsischen Staate* lebhaft betheiligte und die Berichte über dessen Thätigkeit in den öffentlichen Jahresversammlungen bis zu seinem, zehn Jahre später erfolgenden Tode erstattete.

363. Allein dieses praktische Interesse entsprang bei Wilhelm von Humboldt im Grunde doch nur aus dem Bedürfnifs, das Geistige zu konkreter Wirklichkeit und lebendiger Wirksamkeit zu führen, zunächst allerdings in sich selbst. Sein wesentlich auf harmonische Totalität gerichtetes Streben konnte nichts weniger als das abstrakte Auseinanderhalten von Form und Inhalt ertragen. So war zwar seine theoretische Thätigkeit in allen diesen Sphären stets auf einen praktischen Zweck gerichtet; in noch viel höherem Grade aber wirkte und lebte in seinem praktischen Thun ein theotisches Ziel, die Idee nämlich. Der ideellen Wahrheit, gegenüber der zufälligen und bornirten Wirklichkeit, in der Praxis zu ihrem Rechte zu verhelfen, sie vor Allem zur Anerkennung und Alleingeltung zu bringen: dies war sein hauptsächlichstes Ziel in allen seinen Bestrebungen und verlieh seiner gesammten Thätigkeit, sei es als Politikers, sei es als Sprachforschers oder endlich als Kunstkritikers, ein durchaus ideelles, ja ideales Gepräge. — Bei voller Anerkennung dieses grofsen Sinnes dürfen wir uns aber nicht verhehlen, dafs, wenn dies auf *harmonische Totalität* gerichtete Streben den Menschen auf eine Höhe stellt, zu der wir bewundernd aufblicken, der *Philosoph* darunter nothwendig leiden mufste. Mit einer ebenso sinnlich überkräftigen Natur wie mit einem tiefen und feinen Geiste ausgestattet, fühlte er gegen die nothwendige Abstraction des Denkens, sofern dieses sich nur durch sich selber zu bestimmen hat, eine Abneigung, die ihn dazu trieb, sein Reflektiren stets in einer die Reinheit des Gedankens trübenden Verbindung mit der Anschauung zu erhalten. Aber nicht nur in dieser formalen Hinsicht, sondern auch substanziell übte jene Tendenz auf *harmonische Totalität* einen verwirrenden und seinen Geist auf

Irrwege führenden Einflufs auf sein Denken aus. Als Belag dazu führen wir nur seine an eine ähnliche Verirrung Winckelmann's erinnernde *Theorie vom Ideal* an, das er in der Aufhebung des Geschlechtsgegensatzes, also im negativen *Hermaphroditismus*, finden wollte. So wird er durch das Axiom des unbedingten Strebens nach *harmonischer Totalität*, statt wie Schiller auf den *ästhetischen Menschen* als konkretes Problem der Erziehung, vielmehr auf einen Punkt abgelenkt, der das gerade Gegentheil sowohl der *Totalität* wie der *Harmonie* ist[1])! Denn die Aufhebung des individualisirenden Gegensatzes, worin sich das Ideal konkret allein zu verwirklichen vermag, verwandelt die *harmonische Totalität* nothwendig in eine montonone Identität, d. h. in eine ungegliederte, wesenlose Einheit, in welcher alle Unterschiede individualisirter d. h. wahrhaft konkreter Schönheit aufgehoben sind.

A. Uebersicht über die ästhetischen Schriften Wilhelm von Humboldt's.

364. Erst nachdem Humboldt mit den jenenser Freunden in Beziehung getreten war, erwachte in ihm das Interesse für ästhetische Fragen; und es kann in dieser Beziehung als charakteristisch für ihn betrachtet werden, dass die vorhin erwähnte Theorie des Ideals, welche er in zwei Abhandlungen: *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einflufs auf alle organische Natur* und *Ueber männliche und weibliche Form* niederlegte[2]), die erste und, hinsichtlich der Gedankenfülle und Schönheit der Sprache, vorzüglichste Leistung von ihm auf diesem Gebiete war. Wenn er seine Aufmerksamkeit hier noch besonders dem *plastischen* Ideal der menschlichen Gestalt widmete, so wandte sich dieselbe später fast ausschliefslich der Poesie zu. Denn obgleich seine grofse, nicht weniger als 104 Kapitel umfassende *Abhandlung über Goethe's „Hermann und Dorothea“* zum grofsen Theil allgemeine ästhetische Themata behandelt, so waltet doch die Beziehung auf die Poesie und insbesondere auf das Epos in ziemlich entschiedener Weise vor; und wenn er in den *Berichten aus den Verhandlungen des Vereins der Kunstfreunde* auch auf Malerei Rücksicht zu nehmen genöthigt war, so ist doch Das, was er gelegentlich darüber sagt, weder von tieferem Interesse, noch deutet es auf ein solches bei ihm selber.

[1]) Vergl. oben No. 219 und unten No. 370 ff. — [2]) Zuerst veröffentlicht in Schiller's „Horen“ 1795. Stück 2. 3. 4. Siehe: *Wilhelm von Humboldts Werke.* Berlin bei Reimer 1841 ff. Bd. I. S. 215—261; Bd. IV. S. 270—301.

Allerdings war durch die bisherigen Bestrebungen sowohl der Aesthetik wie der Kunst selbst die Empfindung für die tiefen Unterschiede innerhalb der bildenden Künste noch nicht so weit fortgebildet worden, um ihre specifischen Inhalte als besondere Sphären zu begreifen. So beharrte auch Wilhelm von Humboldt noch in der falschen Stellung zur Malerei als einer mit der Plastik auf dieselben Motive angewiesenen Sphäre. — Er hatte die Absicht, seine *Aesthetischen Versuche*, als deren ersten Abschnitt er jene Abhandlung über „Hermann und Dorothea" veröffentlichte, fortzusetzen, es ist aber nur der eine Band erschienen. — Aufserdem sind noch zu erwähnen seine Abhandlung *Ueber Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung,* welche er als Einleitung zu der Ausgabe seines *Briefwechsels* mit *Schiller* hinzufügte (1830). —

Die Hauptquelle für seine ästhetischen Ansichten ist ohne Zweifel seine Abhandlung „Ueber Hermann und Dorothea". Die Abhandlung „Ueber das Ideal der menschlichen Gestalt" schliefst sich daher am natürlichsten an das 4te Kapitel „über Herrmann und Dorothea" an, in welchem vom *ersten Begriff des Idealischen* gehandelt wird; nur ist dabei zu berücksichtigen, dafs Humboldt dort die menschliche Schönheit vom anthropologisch-physiologischen Gesichtspunkt, hier dagegen vom specifisch-ästhetischen betrachtet. Im Uebrigen werden wir versuchen, denselben Gang innezuhalten, den wir — wo es möglich war — bisher beobachtet; nämlich zunächst zu fragen, wie Humboldt selber die *Aesthetik* auffafst, sodann seine Bestimmungen des Begriffs der *Kunst* und des *künstlerischen Schaffens,* im Zusammenhange damit des *Schönen* sowie des *Ideals* u. s. f. zu prüfen und endlich das Wesentlichste von seiner etwaigen *Theorie der Künste* zusammenzustellen. — Dafs bei dieser Eintheilung, die indefs für die Bestimmung Dessen, was er in der Aesthetik gethan, ziemlich erschöpfend ist, von einem lückenlosen Systeme des ganzen ästhetischen Gebiets nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Dies ist aber überhaupt Kennzeichen der Populärästhetik, dass sie — als wesentlich systemlos — immer nur einzelne Seiten des organischen Ganzen herausgreift und selbst da, wo sie sich zu allgemeineren Standpunkten erhebt, die andern Seiten allzuwenig berücksichtigt. Bei Goethe, Hirt, Herder, sowie bei Schiller und Jean Paul haben wir dasselbe gesehen. Für uns kann es sich daher zunächst nur um eine möglichst vollständige Uebersicht über das positiv Geleistete selbst handeln, aus welcher sich das etwaige Lückenhafte und Einseitige dann von selbst ergiebt.

B. Die ästhetischen Ansichten Wilhelm von Humboldt's.

1. Aufgabe der Aesthetik und Begriff derselben.

365. Sofern wir unter *Aesthetik* nicht bloſs eine mehr oder weniger geistvolle Betrachtung und Beantwortung von Fragen, welche die Kunst oder einzelne Künste betreffen, sondern ausdrücklich eine Philosophie der Kunst verstehen, dürfte es zunächst von Interesse sein, nach W. von Humboldt's eingestandener Stellung zur Philosophie überhaupt zu fragen. Und hier springen uns denn sogleich jene beiden als charakteristisch für ihn bezeichneten Tendenzen, nämlich sein Streben nach Totalität und die Neigung, Alles auf den Menschen, auf das philosophirende Subjekt, zu beziehen, das Auge. Er sagt [1]: „Von welchem Gegenstande man „immer reden mag, so kann man ihn auf den Menschen, und zwar „auf das Ganze seiner intellektuellen und moralischen Organisation „beziehen. Bei jeder eigenthümlichen Philosophie, jedem weitumfassenden System der Naturforschung, jeder groſsen politischen Ein„richtung kann man untersuchen, was dadurch der philosophische, „naturhistorische, politische Geist allein und in ihrer Verbindung ge„wonnen hat.“ Allerdings kann man dies; allein, wie es Humboldt darstellt, wäre dies und nicht die reine Erkenntniſs der Wahrheit selbst der wesentlichste Zweck aller Wissenschaft; „wenigstens“ — setzte er hinzu — „darf man es nie ganz vernachlässigen, wenn man von der Kunst spricht“. Was sonst noch Zweck sein könne, lässt er gänzlich dahin gestellt; sondern „die Bildung des Menschen .. „die Charakteristik des menschlichen Gemüths in seinen möglichen „Anlagen —“: dies sei das Streben von einem *höheren Standpunkt* aus. — *Menschenbildung*, das ist für ihn der leitende Stern, der jeder philosophischen Beschäftigung den Weg des Heils zu zeigen hat; einzig „nur auf philosophisch-empirische Menschenkennt„niſs läſst sich die Hoffnung gründen, mit der Zeit auch eine philo„sophische Theorie der Menschenbildung zu erhalten“.

Es liegt hierin Etwas von dem *Schiller*'schen *Ideal des ästhetischen Menschen* und, wenn auch nur leise angedeutet, die Idee, daſs über diese praktische Aesthetik fortgegangen werden müsse zu einer analogen theoretischen Aesthetik. Er nennt dies *Charakteristik des Menschen* und bemerkt, daſs er sie „zwar nicht zu „einer eigentlichen Wissenschaft zu erheben“ vermocht, daſs sie indeſs mehr bestimmt wäre, philosophisch zu entwickeln, was der

---

[1] *Einleitung zu Herm. u. Dor.* Werke VI. S. 4.

Mensch überhaupt zu leisten vermag, als „historisch zu zeigen, was „er bisher wirklich geleistet hat" ... Sie würde selbst „eines eigenen „Namens bedürfen, da sie sich auch in ihrem allgemeinen Theil von der Psychologie und Anthropologie wesentlich unterscheiden würde."

Erwägt man diese Worte genauer, so giebt die letzte Aeufserung, dafs diese *Charakteristik des Menschen* sich von Psychologie und Anthropologie unterscheide, im Verein mit der Hinweisung auf die *Leistungsfähigkeit*, d. h. Productionskraft des Menschen, einen ziemlich deutlichen Fingerzeig, dafs er darunter die Philosophie des menschlichen Schaffens überhaupt, in erster Reihe also die *Philosophie der Kunst* — dies Wort im weitesten Sinne genommen — versteht. Zweifellos wird die Richtigkeit dieser Auslegung dadurch, dafs er mit den obigen Worten „den entfernteren Zweck bestimmter andeuten" wolle, den er bei der Ausarbeitung (der vorliegenden Abhandlung) „nie aus den Augen verloren habe." — Aber „das Unglück der Philosophie überhaupt sei, immer nur den „Menschen, nie die Ausübung zum unmittelbaren Endzweck zu „haben. Der Künstler kann ohne sie Künstler, der Staatsmann ohne „sie Staatsmann, der Tugendhafte ohne sie tugendhaft sein", sie ist mithin eigentlich zwecklos. Statt aber in dieser praktischen *Zwecklosigkeit* gerade die höchste Reinheit des wissenschaftlichen Strebens nach Wahrheit (wie ja auch die Kunst in solchem Sinne *zwecklos* und in dieser Zwecklosigkeit grade am idealsten und höchsten erscheint) zu erkennen, glaubt er einige übrigens sehr nebelhafte Vortheile der Philosophie herausheben zu müssen, aus denen hervorgehe, dafs *der Mensch ihrer bedarf.* Allerdings bedarf er ihrer, aber nicht solcher Vortheile wegen, wie *um die Kenntnifs fruchtbar zu machen,* sondern weil er Geist ist und der Geist nur „im Geist und in der Wahrheit" seinen Genufs und in der Erkenntnifs derselben seine wahre Bestimmung findet. — „Ebenso ist" — fährt er fort — „auch die Aesthetik unmittelbar „nur für Denjenigen bestimmt, welcher durch die Werke der Kunst „seinen Geschmack, und durch einen freien und geläuterten Ge„schmack seinen Charakter zu bilden wünscht". —

Dies ist nun eine ziemlich philisterhafte Betrachtung der Wissenschaft, wodurch diese fast zur *milchenden Kuh* degradirt wird, oder welche wenigstens in einer Reihe mit der Betrachtung der Kunst als einer *moralischen Erziehungsanstalt* steht. Ganz am Schlufs seiner Abhandlung wirft er noch einmal „einen allgemeinen Blick „auf die Aesthetik", indem er nach genauerer „Prüfung über das „Wesen und die Methode der Aesthetik im Allgemeinen" gefunden,

„dass sie alle ihre Gesetze aus der Natur der Einbildungskraft, für „sich genommen und auf die andern Gemüthskräfte bezogen, ab- „leiten und, um vollständig zu sein, einen doppelten Kreis vollenden „muſs, einmal objektiv den der Möglichkeit ästhetischer Wirkungen, „dann subjektiv den der Möglichkeit ästhetischer Stimmungen dar- „zustellen und zu würdigen". Er betrachtet die Aesthetik — und nennt sie daher auch gleich darauf so — lediglich als *Theorie der Kunst*; und hieraus erklärt es sich denn auch, daſs er von den eigentlichen metaphysischen Begriffen der Aesthetik, dem *Schönen*, dem *Erhabenen*, dem *Komischen*, dem *Häſslichen* u. s. f. nichts wissen will, daſs er das *Ideal* und das *Idealische* durchaus als eine Kategorie betrachtet, die lediglich entweder vom subjektiven Standpunkt des künstlerischen Schaffens oder nur von dem objektiven des Geschlechtsgegensatzes der menschlichen Gestalt einen Werth und eine Bedeutung habe, und daſs er endlich alles *Aesthetische*, weil es ihm mit dem Künstlerischen oder dem Ethischen zusammenfällt, auf die Einbildungskraft und die Sittlichkeit zurückführt. — Hiermit haben wir nun den Maaſsstab gewonnen, mit dem die Humboldt'schen ästhetischen Ansichten nicht nur zu messen, sondern auch ihrer wahren Bedeutung nach zu verstehen und zu würdigen sind; wobei noch darauf hingedeutet werden muſs, daſs er zwar in der angeführten Schluſsstelle diese Abhandlung als ein *Fragment* bezeichnet, in der Einleitung dagegen[1]) ausdrücklich bemerkt, daſs er, „das Wesen der Kunst in ihren ersten „Gründen aufsuchend, bis auf die höchsten Principien der Elementar-Aesthetik zurückgegangen" sei und in dieser Abhandlung „den „gesammten Vorrath seiner Ideen über Philosophie der „Kunst zu einem, auch von jeder fremden Beziehung unabhängigen „und so viel wie möglich in sich selbst vollendeten Ganzen systematisch zu ordnen" sich bemüht habe. Wir haben hier also in der That nach seinem eignen Eingeständniſs die ganze Aesthetik Humboldt's vor uns.

2. Begriff der Kunst und der Natur des künstlerischen Schaffens.

366. Der Grundgedanke, von welchem Humboldt bei allen Erörterungen ausgeht und auf den er daher auch bei jeder geeigneten Gelegenheit zurückkommt, ist der, daſs eine *Definition der Kunst* nur „aus der allgemeinen Natur des Gemüths" abgeleitet werden könne[2]). Er unterscheidet „drei allgemeine *Zustände* der

[1]) A. a. O. S. 12. — [2]) S. 18.

„Seele, in denen allen ihre sämmtlichen Kräfte zugleich thätig, aber „in jedem einer besonderen als der herrschenden untergeordnet „sind. — Jene drei *Zustände der Seele* bestehen nun entweder in „dem Sammeln, Ordnen und Anwenden bloſser Erfahrungskenntnisse", oder in „der Aufsuchung von Begriffen, die von aller Erfahrung un„abhängig sind", oder: „wir leben mitten in der beschränkten und „endlichen Wirklichkeit, aber so als wäre sie für uns unbeschränkt „und unendlich"; kurz also: jene drei Zustände der Seele sind Anschauung, Verstand und Phantasie. Die letztere — Humboldt nennt sie *Einbildungskraft* — ist „die einzige unter unsern „Fähigkeiten, welche widersprechende Eigenschaften zu verbinden im „Stande ist." — Was in diesem Zustande der Seele „vergeht, „muſs eine zwiefache Eigenschaft haben", es muſs „1. ein reines „Erzeugniſs der Einbildungskraft sein" (dies ist tautologisch), „und „2. immer eine gewisse, äuſsere oder innere, Realität besitzen". Dies ist ziemlich dunkel und wird auch durch den hinzugefügten Grund nicht klarer: „Ohne das Erstere wäre die Einbildungskraft „nicht herrschend; ohne das Andere wären die übrigen Kräfte „nicht zugleich thätig". Es ist aber nirgend ein Grund dafür angedeutet, daſs diese gleichzeitige Thätigkeit der übrigen Kräfte stattfinden müsse. Der Beweis ist also höchstens ein logischer Cirkel. „Da aber die Realität, von der hier die Rede ist", (die aber in keiner Weise näher bestimmt wird) „sich nicht auf ein „Dasein in der Wirklichkeit beziehn darf (wofür kein Grund angegeben wird), „so kann dieselbe nur auf Gesetzmäſsigkeit be„ruhen". Diese ganze anscheinende Deduction bleibt so nur im Unbestimmten, nämlich selber im Bereich der Einbildungskraft. Hätte Humboldt von vorn herein statt „Einbildungskraft" den Ausdruck *Phantasie* neben den koordinirten der *sinnlichen Anschauung* und des *Verstandes* gesetzt und dieselbe etwa als „gesetzmäſsige Einbildungskraft" erklärt (denn im Traum z. B. ist die Einbildungskraft gesetzlos, weil die Kausalität hier auf bloſsen Naturbedingungen beruht), so würde die Sache von vorn herein klar und nur noch diese *Gesetzmäſsigkeit* nach ihren Momenten festzustellen gewesen sein, ohne zu einer „Realität, die keine Wirklichkeit haben „soll", greifen zu müssen. Zu diesen Momenten gehört aber, auſser der Idee, gerade die *Wirklichkeit* oder, wenn man will, die Natur; die erstere hinsichtlich des Inhalts, die zweite hinsichtlich der Form Dessen, was die Phantasie zu gestalten hat. —

Ohne die *Gesetzmäſsigkeit* weiter zu erklären, behauptet nun Humboldt, daſs „aus diesem Zustande das Bedürfniſs der Kunst

„entspringt"; und die Kunst sei „daher (?) die Fertigkeit, die „Einbildungskraft nach Gesetzen produktiv zu machen", indem er hinzusetzt, „dieser ihr einfachster Begriff sei auch zugleich „ihr höchster". — Worin besteht aber hiernach dieser Begriff? In nichts Anderem als in der bloſsen Voraussetzung, daſs es im Menschen eine Fähigkeit gebe, welche man *schaffende Phantasie* nennt; denn dies ist „die nach Gesetzen produktive Einbildungskraft". Hiermit ist aber nichts erklärt; sondern, wenn Humboldt die Kunst nach ihrer psychologischen Seite begründen zu müssen meinte, so hätte er das geistige Wesen des Menschen als organischer Totalität überhaupt zum Gegenstande einer Untersuchung machen müssen, statt einfach — wenn auch in umschweifiger und nebuloser Weise — zu dekretiren, es giebt solche und solche „Zustände der „Seele". Indessen kennen wir jetzt wenigstens seine Ansicht von dem einfachsten und höchsten — d. h. allgemeinsten und damit freilich auch leersten — Begriff der Kunst. Im Grunde ist es aber gar nicht einmal der allgemeinste Begriff der Kunst, sondern nur eine einseitige Bestimmung: es ist damit nämlich nur das eine Moment der Phantasie, das objektivirende oder *künstlerische* im specifischen Sinne, keineswegs aber das subjektive, worauf das Wohlgefallen am Schönen überhaupt, das Bedürfniſs, sich zu schmücken u. s. f. beruhen, ausgedrückt; zwei Seiten, die schon Schiller als *Formtrieb* und *Spieltrieb* unterschieden hatte.

367. Es ergiebt sich also hieraus, daſs Humboldt — wie wir dies schon bei seiner Auffassung des *Aesthetischen* bemerkten — die Phantasie wesentlich nur als producirende Thätigkeit, d. h. als spontane, nicht auch als receptive Schönheitsempfindung betrachtet. Fragen wir nun weiter, welche Anwendung er von der obigen Definition der Kunst auf die Natur der künstlerischen Thätigkeit macht, so hebt er von dem Goethe'schen Gedicht in dieser Beziehung dies als echte und höchste künstlerische Eigenschaft hervor, daſs — „was nur dem Genie des Künstlers, und auch diesem nur in seinen „glücklichsten Stimmungen zu verknüpfen gelingt" — darin Gestalten auftreten, die zugleich „so wahr und individuell, als nur die „Natur und die lebendige Gegenwart sie zu geben vermag, und zu„gleich so rein und idealisch" seien, „wie die Wirklichkeit sie „niemals darstellen" könne[1]). Diese Aeuſserung erscheint gegenüber der obigen, daſs „die Realität der Einbildungskraft sich nicht

[1]) A. a. O. S. 14.

„auf ein Dasein der Wirklichkeit beziehe", völlig widersprechend und um so auffälliger, als jene später von ihm gethan wird. Denn hier sind eben beide Momente, *Idee* und *Wirklichkeit*, obgleich als entgegengesetzte, doch in ihrer Zusammengehörigkeit gefaſst: durch individuelle Wahrheit bezieht sich die Einbildungskraft und ihre Gesetzmäſsigkeit auf die *Wirklichkeit*, durch ideale Reinheit auf die *Idee*. — Diesen Gedanken wiederholt er dann noch einmal[1]) in der Form, daſs „alle künstlerische Wirkung" (richtiger: Gestaltung) „in der Verbindung des durchaus Individuellen und „vollkommen Idealischen als ihren beiden Hauptbestandtheilen" beruhe. Jener Widerspruch in dem Begriff der *Gesetzmäſsigkeit*, als einer „Realität, die sich auf kein Dasein der Wirklichkeit be„ziehe", springt aber am meisten in die Augen durch die Definition der Kunst, welche der obigen nur um wenige Zeilen vorausgeht, nämlich daſs ihre „Aufgabe darin bestehe, die Wirklichkeit in ein „Bild zu verwandeln", was zum Ueberfluſs dadurch erläutert wird, es sei das Geschäft des Künstlers, „die Natur, die sonst nur einen „Stoff für die sinnliche Anschauung abgiebt, in einen Stoff für die „Phantasie umzuschaffen"[2]). Wie es möglich sei, dies ohne „Be„ziehung auf die Wirklichkeit" zu vollführen, bleibt unerklärt. Zwar setzt Humboldt, um jene Definition der abstrakten Gesetzmäſsigkeit der Einbildungskraft zu erhalten, hinzu, daſs, um zu einer solchen „Verwandlung des Wirklichen in ein Bild" zu gelangen, der Künstler „in unsrer Seele jede Erinnerung an die Wirklichkeit „vertilgen und nur die Phantasie allein rege und lebendig er„halten müsse." Zwar „an seinem Objekt dürfe er dem Gehalt „und selbst der Form nach nur wenig ändern; wenn man die Na„tur in seinem Bilde wiedererkennen soll" (so eben sollte „jede „Erinnerung daran getilgt" werden), „müsse sie streng und treu „nachgeahmt werden . . ."

So hebt (nicht blos beschränkt) ein Satz immer den andern auf; und doch ist leicht einzusehen, daſs Das, was Humboldt meint, ganz richtig ist, so widerspruchsvoll auch Das ist, was er sagt. Er meint nämlich offenbar den Unterschied zwischen künstlerischem Schein und natürlicher Täuschung. Das Kunstwerk soll nur den Schein und zwar den idealen, d. h. vom blos Zufälligen befreiten Schein der Wirklichkeit darstellen. Hierin liegt die Möglichkeit der Verbindung der Naturwahrheit (im Unterschied von der Natur*wirklichkeit*) mit der Idealität, d. h. die

[1]) S. 16. — [2]) S. 17.

Einheit des Individuellen und Ideellen. Allein zu dieser einfachen Begriffsbestimmung vermag er nicht hindurchzudringen. Er fühlt sowohl die Gegensätzlichkeit der Momente wie ihre Einheit, aber er drückt jene nur als Widerspruch aus und behauptet diese nur, ohne sie beide als identisch zu begreifen; ein charakteristisches Merkmal der populären Reflexion. Den Begriff des *Scheins*, welcher das ganze Problem löst, hätte er schon von Schiller entnehmen können, der ihn vortrefflich behandelte[1]), aber er scheint jede Erinnerung an Schiller hier absichtlich vermeiden zu wollen.

368. Den Begriff des *Idealischen* faſst Humboldt ganz richtig[2]): „Ueberall den Zufall zu verbannen, zu verhindern, daſs in „dem Gebiet des Beobachtens und Denkens er nicht zu herrschen „scheine, im Gebiet des Handelns nicht herrsche" — es könnte wohl hinsichtlich des *Scheinens* beim Denken und Handeln umgekehrt sein, da im Handeln viel mehr trotz der scheinbaren Freiheit der Zufall herrscht als im Denken (diesen Ausdruck freilich im strengen Sinne genommen) —, „ist das Streben der „Vernunft" . . . „Er" (d. h. nicht, wie der grammatische Sinn es verlangt, der Zufall, sondern der *Mensch*) „gehört in ein besseres „Land als das der Wirklichkeit, in das Land der Ideen". Wie im Denken und Handeln, so müsse nun auch im künstlerischen Schaffen das Bestreben dahin gerichtet sein, die Idee, d. h. den organischen Zusammenhang der Einzelheiten, zu einer Einheit zu verbinden, und dadurch stelle sich der Künstler in gleiche Reihe mit dem Denker und dem sittlich Handelnden. Diese Parallelisirung der drei groſsen Gebiete des individuellen Lebens: der Wissenschaft, der Sittlichkeit und der Kunst, bildet hier den Ausgangspunkt für die weitere Betrachtung des „Idealischen" im specifisch-künstlerischen Sinne. Humboldt bemerkt, daſs „der Gebrauch, den man vom „*Idealischen* im Intellektuellen und Moralischen macht, leicht ver„leitet, sich darunter immer Etwas durch den Verstand Gedachtes „oder durch das Herz Empfundenes vorzustellen. Aber dieser Be„griff ist ebensowohl auf bloſs sinnliche Gegenstände anwendbar." Das Beispiel aber, was er dafür beibringt, nämlich daſs eine gemalte Frucht von der schönen Natur nie erreicht werde, beruht auf einem Miſsverständniſs. Grade das „Schwellen der Contouren, „die Zartheit des Fleisches, die flaumartige Weichheit der Haut, das „Glühen der Farben" der natürlichen Frucht kann vielmehr von der Kunst nicht erreicht werden; soll es auch nicht. Denn ihre Auf-

[1]) Siehe oben No. 314. — [2]) S. 20 ff.

gabe besteht in ganz andern Dingen. Erreichte sie die Natur hierin, so wäre eben jene Naturtäuschung statt des bloßen Scheins hervorgebracht, welche Humboldt selbst als außerhalb des Zwecks der Kunst liegend verwirft. Nun soll aber sogar die Natur nicht einmal die Kunst hierin erreichen; denn „die Natur ist über-„haupt nie schön, als insofern die Phantasie sie sich vorstellt.“ Dies ist mindestens ein sehr bedenklicher Ausspruch. Die Natur ist an sich nicht schön, weil zur Schönheit das Empfinden des Schönen gehört; die Natur ist in demselben Sinne auch farblos und stumm, wenn kein Auge da ist, sie zu sehen, kein Ohr, sie zu hören u. s. f. Aber dies hebt doch weder die Objektivität der Naturschönheit noch die der Farbe auf, sofern sich diese Eigenschaften an den Dingen selbst befinden und die Dinge durch sie Ursache der betreffenden Anschauung und Empfindung sind. Humboldt aber scheint die Naturschönheit überhaupt als Begriff leugnen zu wollen, und dies stimmt zwar durchaus mit seiner Beschränkung des Aesthetischen auf das Künstlerische, ist aber eben darum eine Einseitigkeit. Es ist deshalb durchaus zu bestreiten, daſs „die Wirklichkeit uns im-„mer aus uns herausführe, unsere Begierde zum Genuſs, unsre Thä-„tigkeit zum Handeln wecke“, während „die Kunst uns immer in „uns zurückführe.“ Welche Begierde erregt der Gesang der Nachtigall oder ein Sonnenuntergang oder eine schöne Muschel u. s. f.? Der Einwand, wir verwandelten diese Dinge durch unsre Phantasie in „Kunstwerke“, wird immer ein Sophismus bleiben, der nichts weiter beweist, als daſs die Beschränkung des *Aesthetischen* auf die spontane Schönheits-Empfindung und -Thätigkeit, d. h. auf das Künstlerische, anstatt auch auf die receptive Schönheitsempfindung, welche das theoretische Organ für die Naturschönheit ist, eine Beschränktheit und darum ein Irrthum ist.

369. Das Wesen des künstlerischen Schaffens versinnbildlicht Humboldt durch den Vergleich mit dem Ueberspringen des elektrischen Funkens aus der Phantasie des Künstlers in die Phantasie des Beschauers; die Vermittlung bilde das Objekt, durch welches der Funke hindurchgehe[1]). Allein dies Bild erklärt nicht sowohl das Geheimniſs des Schaffens als das der Wirkung des Schönen; er braucht dasselbe Bild zur Erklärung des Zeugungsaktes in der Abhandlung *über den Geschlechtsunterschied*, aber auch hier bleibt die Sache selbst, d. h. der Begriff, ein Mysterium. Durch solches Schaffen „hebt der Künstler die Natur aus den

[1]) A. a. O. S. 25.

„Schranken der Wirklichkeit empor und führt sie in das Land der „Ideen hinüber, schafft er seine Individuen in Ideale um". Der letzte Zusatz ist wieder auffallend, es müſste offenbar umgekehrt heiſsen: er schafft seine Ideale in Individuen um. Denn das Kunstwerk ist eben die Individualisirung des Ideals; das Schaffen selbst, wie das Zeugen, die Hervorbringung eines Individuums. —

Bei der Bestimmung des künstlerischen Schaffens kommt selbstverständlich nun auch das Verhältniſs in Betracht, in welchem der Künstler zur Wirklichkeit steht. Denn die Idee ist das Eine, die Natur das Andere, was im Schaffen wirkt. Er kann nicht die Idee verwirklichen, ohne daſs ein sinnliches Etwas geschaffen wird; das Bild aber als sinnliche Form hat ein Urbild zur Voraussetzung, die Naturform: es kommt also hiebei die Stellung des idealen Schaffens zur *Naturnachahmung* in Frage. „Man habe dem Künstler empfohlen" — bemerkt Humboldt — „nur die schöne Natur, und diese nur „*schön* nachzuahmen. Allein der Begriff des Schönen veranlasse „allerlei Miſsverständnisse, sei von durchaus unbestimmter Ausdeh„nung und lasse immer neue und höhere Grade zu. Der des „Idealischen hingegen sei vollkommen bestimmt." Was denn aber nun das Idealische seinem Inhalte nach sei, sagt er nicht, sondern giebt nur eine formale Wortdefinition: „Alles sei *idealisch*, was die „Phantasie in ihrer inneren Selbstthätigkeit erzeuge, was daher voll„kommen Phantasie-Einheit besitze." Damit wird aber nur das Entstehen des Idealischen, nicht aber sein Wesen ausgedrückt. Schlieſslich erklärt er nach dieser Seite hin die Kunst als „die „Darstellung der Natur durch die Einbildungskraft", was im Grunde nichts erklärt. Die Behauptung, daſs solche „Darstellung nicht an„ders als *schön* sein könne, weil sie ein Werk der Einbildungs„kraft sei"[1]), entbehrt jeder Begründung: — der Teufel oder, um Produkte der Kunstthätigkeit zu nennen, die scheuſslichen Götzenbilder der Japanesen, und selbst der hochgebildeten Inder sind auch Werke der Einbildungskraft, ohne deshalb als *schön* zu gelten, im Gegentheil. Alle diese Bestimmungen schweben, weil sie einer tieferen Begründung und Entwicklung entbehren, in der Luft. Wie wenig er die begriffliche Substanzialität des *Schönen* und seiner Verwandten würdigt, geht aus einer späteren Bemerkung[2]) hervor, worin er andeutet, daſs ein Kunstwerk nur nach den Grundsätzen der Aesthetik beurtheilt werden, d. h. mit dem Ideal der Kunst verglichen werden müsse. „Bliebe man diesem Wege treu, so

---

[1]) A. a. O. S. 27. — [2]) S. 36.

„würden die Beiwörter des *Schönen*, des „*Erhabenen*, *Vortrefflichen* „sich von selbst in die des verständig Gedachten, planmäfsig „Angeordneten, wahr Geschilderten, richtig Empfunde- „nen, poetisch Dargestellten verwandeln". Allein gerade diese Bezeichnungen enthalten nur die Beziehung auf das Schaffen selbst als Thätigkeitsform, nicht auf die objektive Qualität des Geschaffenen. Ueberall also sucht er die Objektivität des Schönen durch die Subjektivität des Künstlerischen zu verdrängen und dieses an jenes Stelle zu setzen.

Wir übergehen, was er über eine zweite, an das Kunstwerk zu stellende Eigenschaft, nämlich über die *Totalität*, sagt. Es ist nicht ganz klar, was er damit meint; soll diese Totalität noch etwas anders sein als ideelle Einheit, Ganzheit, so geht aus seinen Worten dieser Unterschied wenigstens nicht deutlich hervor; soll sie aber diese sein, so war es kaum nöthig, so viel Worte darüber zu machen. Dafs die Totalität — wie sie auch gefafst werden mag — mit der Herrschaft der künstlerischen Phantasie über den Stoff verbunden und als Produkt derselben zu betrachten ist, versteht sich ja von selbst. — Ehe wir nun von dieser Erörterung der wesentlichen Momente des *künstlerischen Schaffens*, welches also — um dies noch einmal zu rekapituliren — in der Verbindung von Idealisiren und Individualisiren beruht, und die Eigenschaften des *Kunstwerks*, als Produkts dieses Schaffens, welches in der Verbindung von Idealität und Totalität besteht, zu Humboldt's *Theorie der Künste* übergehen, möchte hier der Ort sein, von seiner Vorstellung über das Ideal der menschlichen Gestalt zu sprechen, die er in den beiden erwähnten Abhandlungen, namentlich aber in der *Ueber männliche und weibliche Form*, ausgesprochen hat. Denn die andere, wie hier sogleich gesagt werden kann, betrachtet die Frage mehr vom physiologischen als vom ästhetischen Gesichtspunkt und bietet überhaupt in letzterer Beziehung wenig oder gar keine Ausbeute für die Philosophie des Schönen dar. Nichtsdestoweniger ist anzuerkennen, dafs er dies Thema mit einer ebenso grofsen Zartheit wie Tiefe der Empfindung behandelt.

3. Das Ideal der menschlichen Schönheit.

370. Die ersten beiden Sätze, auf welche Humboldt seine Deduction des Ideals der menschlichen Schönheit zu begründen sucht, enthalten bereits den Keim aller Widersprüche, in welche er sich zum Theil verliert und von denen er zum andern Theil wieder in

den Weg zur Wahrheit einlenkt. Es wird also genügen, diese beiden Sätze genauer zu prüfen, um uns dann hauptsächlich auf Citirung seiner Worte zu beschränken. „Die Einheit der Gattung abgerechnet" — so beginnt er [1]) —, „welche sich in der männlichen und „weiblichen Bildung gemeinschaftlich ausdrückt, stehen selbst „die Geschlechtsverschiedenheiten beider in einer so vollkommnen „Uebereinstimmung mit einander, daſs sie dadurch zu einem „Ganzen verschmelzen". Dies kann gewiſs unbedingt zugegeben werden. Allein er fährt fort: „Man abstrahire nun entweder von „dem Geschlechtscharakter oder man vereinige denselben, so erhält „man in beiden Fällen ein Bild des Menschen in seiner all„gemeinen Natur". Hier liegt der Widerspruch schon klar am Tage. Wie ist es möglich, daſs dasselbe vollkommne „Bild der „menschlichen Natur" durch ein ganz entgegengesetztes Verfahren, nämlich durch Addiren oder durch Subtrahiren der Geschlechtsunterschiede, erlangt werde, da die Produkte dieser Verfahrungsweisen selber einen noch gröſseren Gegensatz bilden würden, als die einfach differenten Geschlechter: auf der einen Seite doppelte Geschlechtsnatur, auf der andern geschlechtslose Natur?

In Wahrheit aber liegt der Widerspruch viel tiefer, nämlich darin, daſs auch bei dem positiven Verfahren eine gegenseitige Negation, eine Neutralisirung herauskommen muſs, wenn man unter dem Addiren nicht ein ganz rohes mechanisch-lokales Zusammensetzen einzelner Theile, z. B. der Zeugungstheile, ferner der weiblichen Brust mit dem männlichen Bart u. s. f. verstehen will; was wohl ein Monstrum, nicht aber ein *Ideal* zu Wege bringt. Denn auch der griechische *Hermaphrodit* bringt von beiden Seiten nur qualitative Verschiedenheiten, z. B. männliche Zeugungstheile und weibliche Brust, zum Vorschein, und selbst dies ist schon widerlich, daher auch derartige Geschöpfe der niederen Sphäre roher Sinnlichkeit angehörige und sie symbolisirende Bildungen waren. Das *Kastratenthum* oder gar das *Eunuchenthum* ist ein noch widerlicherer Mangel, der am allerwenigsten dem *Ideal* sich nähert; ja, wenn man sich erinnert, wie bei dieser künstlichen Denaturirung die Natur selbst das fast gewaltsame Bestreben zeigt, nicht etwa dem Ansinnen einer angeblichen *schönen Mitte* zwischen Weib und Mann zu entsprechen, sondern es vielmehr gleichsam aus Verzweiflung vorzieht, bei solcher Verstümmelung lieber in den Gegensatz überzuspringen, so daſs sie den kastrirten Mann weibisch werden läſst, indem sie

[1]) „*Ueber männliche und weibliche Form*". Werke. Band I. S. 215 ff.

ihm Bart und tiefe Stimme raubt, während sie das kastrirte Weib zum Halbmanne macht, indem sie ihm Bart und tiefe Stimme verleiht — so zeigt sich deutlich, wie ganz wesenlos, nicht nur begrifflich, sondern auch realiter, solch' künstliches und darum ebenso kunst- wie naturwidriges Abstraktum *allgemein-menschlicher Idealität* ist. Allein, von den Geschlechtsgliedern abgesehen, welche eine, wenn auch rohe, Verbindung wenigstens denkbar erscheinen lassen, wie sollen sich die andern höheren und feineren Gegensätze der Formen ausgleichen lassen, wie soll die weiche, sanftgeschwungene Wellenlinie des weiblichen Körpers mit der eckigen Muskulatur des männlichen verbunden werden, da eins dem andern grade so entgegengesetzt ist, wie etwa das Quadrat dem Kreise? In der That ist dies — von Humboldt nicht zuerst aufgestellte, sondern Winckelmann[2]) nachgesprochene — Problem eine wahrhafte Quadratur des Cirkels, d. h. eine Verbindung inkommensurabler Gröfsen, für welche es allenfalls eine abstrakte Formel, aber keine konkrete Konstruction geben kann.

371. Allein es ist nicht genügend, den inneren Widerspruch solcher abstrakten Idealität aufzuzeigen, sondern man mufs, um seine wahre Bedeutung zu würdigen, fragen, wie die Aufstellung eines solchen in sich widersprechenden Problems überhaupt möglich sei. Sowohl Winckelmann wie Humboldt waren Männer von tiefem Geist, denen nichts ferner lag, als sich auf französische Art in solchen mathematisch-abstrakten Konstructionen zu ergehen, wenn ihnen nicht eine substanzielle Idee wenigstens den Anlafs dazu bot. Indem wir diese Frage zu beantworten versuchen, werden wir zugleich auf den wahren, d. h. konkreten Begriff des *Ideals* zurückgehen müssen, den wir bei Gelegenheit Lessing's bereits kurz berührt haben[1]). Wie Plato durch Elimirung aller Besonderheiten zur Idee des absoluten Schönen aufsteigen zu können meinte, während vielmehr umgekehrt die alle Gegensätze der Besonderung indifferent in sich enthaltende Idee weiter nichts als die Dynamis, die abstrakte Möglichkeit, mithin nur den inhalts- und formlosen Keim darstellt, der zur Verwirklichung, d. h. zur Gestaltung, erst durch die Auseinanderlegung in die Gegensätze gelangen kann, zugleich aber durch Individualisirung des Besondern wieder mit dem Allgemeinen als dessen konkrete Erscheinung zusammenfällt, so schliefst auch das *Ideal menschlicher Schönheit*, sofern es als die Negation der Besonderung gefafst wird, von vorn herein das Princip der Form selbst

---

[1]) Vergl. oben S. 409 ff. — [2]) S. oben No. 287 (S. 460).

von sich aus. Die *Idee* ist so lange nichts, als sie sich nicht besondert; *wirklich*, als Gestaltung, wird sie erst durch die Entzweiung in sich. Unter dieser *Wirklichkeit* ist aber nicht blos die sinnliche Realität zu verstehen, so dafs die Idee etwa noch jenseits der Sphäre der Anschaulichkeit eine aufsersinnliche, „blos ideelle" Existenz habe, sondern ihre *Existenz* ist nur durch Wirksamkeit[1]) gesetzt. Sie ist, wie die Elektricität, zunächst nur als positiv und negativ überhaupt wirklich, weil wirksam. Als „blofse (d. h. ruhende) Kraft" ist sie nichts als formlose Möglichkeit.

Hierin beruht nun der Widerspruch des *abstrakten Ideals*, dafs es zugleich nur Formlosigkeit ist und doch als absolute Form gefafst werden soll. Denn ob man überhaupt nicht zur Besonderung fortgeht, um der Idee ihre vorgeblich absolute Bedeutung nicht zu verkümmern, oder ob man von den vorhandenen Besonderheiten, in die sie sich zerlegt und verwirklicht hat, abstrahirt, um zu solcher vorausgesetzten Absolutheit aufsteigend zu gelangen, bleibt als Resultat ganz dasselbe. Wilhelm von Humboldt stellt sich nun die Sache so vor, dafs man hinsichtlich der menschlichen Schönheit nur auf der einen Seite etwas zu mildern, auf der andern etwas zu verstärken habe, nur eine sogenannte *schöne Mitte* zu treffen, welche zwar in der Wirklichkeit nicht, wohl aber in der Vorstellung möglich sei; und diese schöne Mitte, dieses Durchschnittsmaafs und gleichsam *goldner Schnitt* zwischen männlicher und weiblicher Schönheit sei eben das *menschliche Schönheitsideal*. Der Umstand, dafs Mann und Weib darin übereinstimmen, dafs sie im Allgemeinen doch dieselben Organe haben, Kopf, Hals, Brust, Arme, Beine u. s. f., und die Annahme, dafs, wo auch hier — wie in den Geschlechtstheilen — wirkliche Differenzen obwalten — diese allenfalls für die *Schönheit* gleichgültig seien, läfst den Grundirrthum plausibel erscheinen. Ja, man könnte, als Beweis der begrifflichen Möglichkeit solcher allgemein-menschlichen Schönheit, auf die Thierwelt verweisen, wo mit wenigen Ausnahmen (Löwe und Löwin, Hahn und Henne u. s. f.) der Geschlechtsunterschied in der schönen Gestaltung wenig zur Geltung komme. Allein darin grade liegt das Kennzeichen für die höhere Bedeutung der menschlichen Schönheit, dafs sie in solchen konkreten und alle Formen, bis auf die Fingerspitzen, umfassenden Gegensatz des männlichen und weiblichen Formensystems auseinandergeht und nur in diesem Gegensatz die höchste Schönheit erreicht. Der absolut schöne Mensch — mag

[1]) Im Sinne der aristotelischen ἐνέργεια.

man sich darunter einen weiblichen Körper, der sich der männlichen Schönheit, oder einen männlichen, der sich der weiblichen nähert, verstehen, vollends aber wenn man sich denselben als geschlechtsloses Gleichgewicht, d. h. als Durchschnittsform vorstellt — ist weder warm noch kalt, weder stark noch milde, weder Aktivität noch Passivität, kurz er ist uncharakteristisch und darum unschön. Das Epitheton „Schönheit“ (*Formositas*) hörte auf anwendbar zu werden, weil es mit Formlosigkeit zusammenfiele.

372. Die nebelhaften Wendungen der eleganten Humboldt'schen Sprache können uns nun nicht mehr irre machen; sorgfältig jeden Ausdruck vermeidend, der den Widerspruch allzuschroff hervortreten liefse, nähert er sich mit grofser Vorsicht der Grenze, jenseits deren sein Ideal eigentlich erst beginnen könnte, ohne sie ganz zu überschreiten. „Die Züge beider Gestalten beziehen sich wechselweise „auf einander; der Ausdruck der Kraft in der einen wird durch „den Ausdruck der Schwäche in der andern gemildert.. So wen-„det sich das Auge von jeder einzelnen unbefriedigt(?) zur andern, „und jede wird nur durch die andern ergänzt. Und ebenso wie „das Ideal der menschlichen Vollkommenheit, so ist auch das Ideal „der menschlichen Schönheit unter beide auf solche Art vertheilt, „dafs wir von den zwei Principien, deren Vereinigung die Schön-„heit ausmacht“ — ja ausmacht, wie man von „Ausmachen“ eines Feuers spricht, wie positive und negative Elektricität durch *Vereinigung* sich als Elektricität aufhebt — „in jedem Geschlecht „ein anderes überwiegen sehen. Unverkennbar wird bei der Schön-„heit des Mannes mehr der Verstand durch die Oberherrschaft der „Form (*formositas*) und durch die kunstmäfsige(?) Bestimmtheit der „Züge, bei der Schönheit des Weibes mehr das Gefühl durch die „freie Fülle des Stoffs und durch die liebliche Anmuth der Züge „(*venustas*) befriedigt“[1]). — Sehr richtig, aber ebensowenig wie der Verstand gefühlvoll und das Gefühl verständig werden kann, lassen sich ihre Ausdrucksweisen anders verschmelzen als dadurch, dafs sie sich gegenseitig vernichten, d. h. ausdruckslos werden. Man kann sagen, *Mund* bleibe immer noch Mund, wenn auch der Unterschied der weiblichen und männlichen Form dabei verloren ginge; ja, er bleibt Mund, aber als solcher nur organisch bedeutsam, dem Naturzweck dienend, nicht mehr *schön*. Worin besteht das Charakteristische der *Würde* anders als in ihrem Gegensatz zur *Anmuth*, worin das der *Anmuth* anders als in ihrem Gegensatz zur *Würde*. Derselbe

[1]) A. a. O. S. 216.

Gegensatz herrscht zwischen dem Ideal der Männlichkeit und Weiblichkeit: jenes ist würdevolle Kraft, dieses anmuthige Zartheit. Nach der physiologischen Seite hin zeigt sich ein gleicher Gegensatz, z. B. in der Stimme. Denn hier beruht derselbe nicht blos in der quantitativen Spannung zwischen Bafs und Discant, wozwischen es ja noch Mittelstufen giebt (Tenor und Alt), sondern hinsichtlich der Schönheit vielmehr in der Klangfarbe, die ihr Charakter und Ausdruck verleiht. Wodurch klingt sonst die weibliche Altstimme tiefer als der männliche Tenor, obschon sie in der That in der Skala der Töne höher liegt, als durch jenen Klangfarbengegensatz? Kastraten haben daher keine wahrhafte Schönheit der Stimme, wohl aber Knaben vor dem Stimmenwechsel. — Einen wichtigen Punkt berührt Humboldt mit der sich unmittelbar an den obigen Satz anschliefsende Bemerkung, dafs „keine von beiden“ (Form und Stoff, Kraft und Anmuth) „Anspruch auf den Namen der Schönheit „machen könnte, wenn sie nicht beide Eigenschaften ver„einigte“. Hierin liegt etwas Wahres, daneben aber auch sogleich ein Falsches. Es ist eins der wunderbarsten Mysterien der Natur, dafs die Idee, wenn sie, sich verwirklichend, in den Gegensatz eintritt, diese Entgegensetzung in der Weise konkret vollzieht, dafs jedes Entgegengesetzte das andere als reales Moment in sich einschliefst und, wenn auch nur gleichsam accidentell, mit verwirklicht. So hat in allen organischen Gestaltungen das männliche Geschlecht realiter das weibliche und umgekehrt dieses jenes in und an sich; aber — und dies ist gegen Humboldt zu bemerken — nur in den niederen Bildungen tritt eine Gleichberechtigung beider Momente, d. h. eine wirkliche Doppelgeschlechtlichkeit, auf, die aber gerade als solche aus der Sphäre der Schönheit hinausfällt. Das Falsche in jener Bemerkung liegt also darin, dafs aus der konkreten Verbindung der beiden Momente, die nur als Unterordnung des einen unter das andere *schön*, d. h. ausdrucksvoll, ist, gefolgert werden soll, dafs die höchste Schönheit im Gleichgewicht beider beruhen mufs: „Die höchste und vollendete Schönheit erfordert nicht „blos Vereinigung, sondern das genaueste Gleichgewicht der „Form und des Stoffs“ — dies ist ein Sophismus, da er die beiden letzteren Ausdrücke in ganz anderer Bedeutung braucht, als sie vorher verstanden werden durften —, „der Kunstmäfsigkeit und der „Freiheit(?), der geistigen und sinnlichen Einheit“ — lauter falsche Gegensätze, da Männlichkeit und Weiblichkeit sich nicht wie Geistigkeit und Sinnlichkeit, sondern nach seiner eigenen Bestimmung innerhalb der Geistigkeit wie Verstand und Gefühl, inner-

halb der Sinnlichkeit wie Kraft und Fülle verhalten, beide also an beiden participiren —; „und dieses erhält man nur, wenn „man das Charakteristische beider Geschlechter in Gedan„ken zusammenschmilzt“[1]) (mit dem Produkt Null!) „und aus dem „innigsten Bunde der reinen Männlichkeit und der reinen Weiblich„keit die Menschlichkeit bildet“.

373. Nachdem so Humboldt festen Boden gewonnen zu haben glaubt, fragt er zunächst nach dem Begriff der *reinen Männlichkeit* und der *reinen Weiblichkeit*, aus deren „Zusammenschmelzung die „reine Menschlichkeit hervorgehen“ soll. Jenen Begriff aufzufinden, sei sehr schwer; man müsse von der Naturform alles Fremdartige durch den Verstand absondern, die Schranken des Individuums entfernen. Aber „der Verstand kann nur dürftige Abstractionen liefern“ — in der That ist sein eigenes geschlechtsloses oder doppelgeschlechtliches (man weiſs wirklich nicht, was von beiden ihm vorschwebt) Ideal der Menschlichkeit solche „Verstandesabstraction“ ohne irgend welche konkrete Wahrheit —; „hier sei es aber gerade „um ein vollständiges sinnliches Bild zu thun“.. „In dieser „Verlegenheit“ müssen nun die Produkte der Phantasie aushelfen, mit einem Wort die Gestaltungen der antiken Plastik. Sehr schön ist seine feine Charakteristik der griechischen Idealgestalten, zunächst der weiblichen: *Venus, Diana, Minerva, Juno,* dann der männlichen: *Bacchus*, *Hercules*, *Apollo*; allein das Räthsel des goldnen Schnitts zwischen beiden Reihen bleibt natürlich ungelöst. So sehr die Doppelreihen derselben von den Extremen (z. B. *Herkules* und *Psyche*) aus in der Mitte sich der Grenze nähern, wo die principielle Trennung beginnt, so wird doch der Abgrund — denn ein solcher ist es, der die Grenze bildet — damit weder ausgefüllt noch überbrückt. Es kann wohl — um das Bild von der Elektricität noch einmal heranzuziehen — von der einen Sphäre über den Abgrund fort in die andere ein Funke hinüberschlagen, der (in der Zeugung) in der That ein lebendiges Produkt hervorbringt, aber dieses gehört selber sofort wieder einem der beiden Gegensätze an. Humboldt ist daher genöthigt[2]), die begriffliche Möglichkeit solcher *Zusammenschmelzung* der Vernunft, welche als Einheit von Nothwendigkeit und Freiheit das Wesen des Menschen bildet, aufzubürden: „Da der „Mensch als ein gemischtes Wesen Freiheit und Naturnothwen„digkeit verknüpft, so erreicht er nur durch das vollkommenste

---

[1]) Auch dieser Ausdruck gehört Winckelmann an. Siehe oben S. 410 Anm. — [2]) A. a. O. S. 234.

„Gleichgewicht beider das Ideal reiner Menschheit“. Dies bringt aber nun den Begriff des *ästhetischen Menschen* Schiller's, nimmermehr das Humboldt'sche *Ideal allgemein-menschlicher Schönheit* hervor. „Hier“ — gesteht er — „sieht sich die Einbildungskraft von „der Wirklichkeit verlassen, welche ihr nirgends die Gestalt eines „solchen reinen, über alle Geschlechtseigenthümlichkeit erhabenen „Wesens zeigt, und es wird ihr sogar schwer“ — wahrlich! — „auch nur ein Bild davon zu entwerfen. Denn indem sie den Cha„rakter des einen Geschlechts zu verwischen bemüht ist, läuft sie „Gefahr, den des andern an die Stelle zu setzen, oder, wenn sie „dies vermeiden will, die übrigbleibenden(?) Merkmale bis zur Un„bestimmtheit zu schwächen“. Sehr richtig, man sieht, er hat sich alle mögliche, aber natürlich vergebliche Mühe gegeben, sich solch' *Bild* zu entwerfen, ohne dafs es ihm hat gelingen wollen. Dennoch verzweifelt er noch immer nicht an der Möglichkeit, wenn nur nicht die fatale Wirklichkeit wäre, welche, statt ihre Aufmerksamkeit auf das Humboldt'sche *Ideal* zu richten, immer täppisch entweder nach der einen oder andern Seite hin abschweift und nie das *Gleichgewicht* trifft. Merkwürdig, dafs ihm, dem feinen Denker, dabei nicht der Gedanke gekommen ist, dafs die Natur am Ende klüger sei als er, und dafs, wenn solch' *Ideal* überhaupt begrifflich möglich wäre, statt einen begrifflichen Widerspruch zu enthalten, die Natur doch wohl in der Nothwendigkeit sich befunden hätte, den Versuch zu seiner Schöpfung zu machen, und dafs folglich, da sie sich absolut dessen weigert, der Gedanke selbst eine Unwahrheit, eine blofse Verstandesabstraction, eine leere Formel ohne allen substanziellen Begriffsinhalt sein müsse. Aber wie gesagt, ganz giebt er die Sache nicht auf: Es sei „unleugbar, dafs zuweilen selbst in der „Wirklickkeit, wenngleich nur einzelne Züge einer Gestalt durch„schimmern, die als rein menschlich zwischen der männlichen und „weiblichen mitten inne steht. Hie und da finde man etwas Ueber„weibliches, wenn der Ausdruck erlaubt sei, das doch Niemand „darum unweiblich oder männlich nennen möchte, und ebenso stöfst „man bei Männern auf Züge, die man nicht auf Rechnung des Ge„schlechts setzen möchte. Von dieser Art sei z. B. eine gewisse „ruhige Gröfse, die nicht durch Natur, sondern durch — Willens„stärke entstehe“ ... u. s. f. Was aber hat der moralische Charakter, was der durch Kultur hervorgebrachte Bildungsausdruck mit der körperlichen Gestalt, mit der Schönheit der Form als solcher zu thun?

Man sieht, wozu Humboldt zu greifen genöthigt ist, um seine

Idee nicht aufgeben zu müssen; aber ehe er dies thut, ist er entschlossen, seinen Verstand und seiner Einbildungskraft alle erdenkbare Pein aufzuerlegen; und so kommt er denn nach verschiedenen Wendungen zu dem Satze: „So wie sich beide Geschlechter zum „Ideal reiner geschlechtsloser Menschheit verhalten, so verhält sich „auch ihre beiderseitige Schönheit zum Ideal der Schönheit" und weiterhin[1]): „Dafs der Geschlechtscharakter in der That nur in „Verbindung mit dem höheren Menschencharakter der Schönheit „fähig ist, wird noch anschaulicher, wenn man ihn getrennt von „diesem betrachtet". — Hier wollen wir nur den Sophismus aufdecken, der in der verschiedenen Anwendung des Worts *Charakter* verborgen liegt. In der Zusammensetzung „Geschlechtscharakter" bedeutet es offenbar nichts Anderes als charakteristische Gestaltung, in der „höhere Menschengestaltung" dagegen kann es nur einen ethischen Nebensinn haben. Auf dieser ziemlich plumpen Vermischung zweier inkommensurabler Begriffe beruhen nun die daran geknüpften Folgerungen und Beläge; z. B. dafs, „wenn der „der Mann roh und thierisch und das Weib gemein werde, dann „auch immer die Schönheit darunter leide". Die Thatsache zugegeben (obschon es dabei wesentlich auf die Art der Rohheit und Gemeinheit ankommt), mufs doch die Konsequenz entschieden bestritten werden, denn es handelt sich dabei lediglich um die Schönheit des Ausdrucks, nicht aber um diejenige, von welcher hier Humboldt allein redet, um die Schönheit der formalen Gestaltung. Allerdings kann durch wüstes Leben die Gesundheit und in Folge dessen auch die Schönheit der Form angegriffen werden, aber diejenigen sittlichen Ursachen, welche solche Folge haben, sind weder die einzigen noch die den Charakter am tiefsten erniedrigenden. Nach Humboldt's ganz allgemein hingestellter Behauptung müfsten nichtswürdige Charaktere, die aber der Verstellung fähig sind und körperlich für sich sorgen, immer als häfsliche Fratzen erscheinen. Jener Satz von der Verbindung des Geschlechtscharakters mit dem allgemeinen Menschencharakter ist in Wahrheit nur in seiner Umkehrung richtig, d. h. der *allgemeine Menschencharakter* — wenn wir einmal diesen zweideutigen Ausdruck beibehalten wollen — ist nur in Verbindung mit dem *Geschlechtscharakter* der Schönheit fähig; nämlich dieses Epithet *Schönheit* ist nur auf die gegensätzliche Form der geschlechtlichen Gestaltung anwendbar. Der allgemeine Menschencharakter könnte allenfalls gut und wahr sein, *schön* aber

[1]) A. a. O. S. 241.

wird er sicherlich nur durch die Gestaltung, und diese ist eben nur als männliche oder weibliche denkbar. Faſst man indeſs die Kategorien des *Wahren*, *Guten* und *Schönen* nicht in ihrer Abstraction als metaphysische Bestimmungen, sondern als konkrete Inhalte, so ist auch in Betreff der beiden ersteren, obschon sie nicht in die Anschaulichkeit fallen, zu behaupten, daſs sie sich ebenfalls in den Gegensatz konkresciren. Die männliche Tugend ist eine andere als die weibliche, das ganze Gebiet der Pflichten ist in beiden Sphären ein specifisch verschiedenes. Ebenso ist das Wahre des Gefühls ein anderes als das Wahre des Verstandes; ein anderes nicht dem allgemeinen Inhalt nach, aber ein anderes in der Form des wirklichen Daseins. Der Begriff des *Allgemein-menschlichen* überhaupt sollte deshalb mit groſser Vorsicht angewandt werden. Gewiſs hat er eine groſse Bedeutung, denn er ist die Einheit der menschlichen Idee überhaupt, allein in seiner Verwirklichung durch den Menschen nimmt er sofort die Besonderheit der Form an, ohne deshalb an ideellem Werth zu verlieren. Bei dem Schönen vollends kommt auſser dem inneren Gegensatz noch der äuſsere der Anschaulichkeit hinzu; und es ist geradezu die Behauptung auszusprechen, daſs, da die Anschaulichkeit ein der Schönheit nothwendiges Moment ist, jene *allgemein-menschliche* Form, falls sie überhaupt einem Begriff entspräche und etwas anderes als eine leere Formel ohne Inhalt wäre, grade dieses Moments am allerwenigsten entbehren könnte, oder, mit andern Worten, daſs die Existenz solcher allgemein-menschlichen Form eine ebensolche Naturnothwendigkeit wäre wie die der männlichen und weiblichen Form.

374. Die weitere Ausführung der oben als irrthümlich nachgewiesenen Behauptung Humboldt's bedarf hienach keiner weiteren Widerlegung. Wenn wir seine Worte citiren, so geschieht es nur, um zu zeigen, in wie einschmeichelnder Weise er seine Ansichten dem Leser plausibel zu machen versucht; dies ist auch der Grund, warum wir uns bei der Widerlegung des Grundgedankens so lange aufgehalten haben. Denn nichts ist gefährlicher für einen nicht völlig klaren Geist als ein geistreich vorgetragener und mit geistreichen Scheinbeweisen unterstützter Sophismus. Er sagt:[1]) „Der Geschlechts„charakter ist also als eine Schranke anzusehen, welche die männ„liche und weibliche Schönheit von der idealischen entfernt; und „so lange(?) er auf die Form Einfluſs hat, wird er es derselben un„möglich machen, sich zum Ideal zu erheben. Aber da es das

[1]) A. a. O. S. 244.

„Gesetz der endlichen Natur ist, nur vermittelst der Schranken zum „Unendlichen aufzusteigen“ — muſs heiſsen: Da es das Gesetz des „Unendlichen ist, nur vermittelst der Schranken (d. h. der Begrenzung) sich zu verwirklichen (d. h. zur endlichen Natur herabzusteigen) —, „nur durch Materie zur Form und nur durch Trennung „zur Harmonie zu gelangen, so ist die Geschlechtsschönheit, ob„gleich sie für sich der Idealschönheit ewig widerspricht, doch der „einzige Weg zu derselben“. — Hier kehrt derselbe Fehler wie oben wieder; nämlich: nicht die Geschlechtsschönheit — als Gegensatz — ist der einzige Weg zur Idealschönheit, sondern umgekehrt der Gegensatz ist der einzige Weg, um das leere Ideal zur konkreten, d. h. zur Geschlechtsschönheit zu führen.

In dieser Antithese Wilhelm von Humboldt's offenbart sich recht deutlich, wie er das wahre Verhältniſs der Idealschönheit zur Geschlechtsschönheit völlig umkehrt, indem er diese — statt sie als *Erfüllung* jener zu betrachten — vielmehr als einen Mangel angesehen wissen will. — „Ueberdies“ — fährt er fort — „ist der „Mensch nur, insofern er dem Geschlecht angehört, an diese Schranke „gebunden, aber indem er zugleich die Anlagen (?) zur freien ge„schlechtslosen Menschheit in sich trägt“ — falsch: höchstens zur doppelgeschlechtlichen —, „davon losgesprochen. Vermöge der „letzteren“ (? nämlich der geschlechtslosen) „kann er die Vollen„dung, welche die Grenzen seines Geschlechts ihm versagen, sich „durch Freiheit erwerben und seinen einseitigen Naturcharakter durch „seinen moralischen (!) zum Ideal ergänzen“. — Solche *Vollendung*, die in der Verschmelzung aller konkreten Gegensätze bestehen soll, würde — von der Schönheit ganz abgesehen — nichts als ein formloser Brei sein, in welchem alle differenten Eigenschaften des Geistes gänzlich verschwinden müſsten: es wäre, da Organisation zum Wesen des lebendigen Geistes gehört, in der That nichts anderes als der geistige Tod.

In solcher sophistischen Weise, d. h. durch fortwährende Verwechslung der verschiedenen Bedeutungen eines und desselben Worts, wie *Charakter*, *Bildung*, *Ideal* u. s. f., welche einmal als Momente der Formengestaltung, das andere Mal als Momente der inneren Entwicklung gefaſst werden, geht nun Wilhelm von Humboldt auf die Unterschiede der männlichen und weiblichen Natur im Verhältniſs zu dem vorgeblich allgemein-menschlichen Ideal näher ein. Es sind darin viele tiefe und wahre Bemerkungen (wahr jedoch nur, sofern sie das Princip nicht berühren) enthalten; im Uebrigen lehnen sie sich wesentlich an Schiller's Abhandlung *Ueber Anmuth und*

Würde an, nur dafs er die Gedanken Schiller's auch für den Gesichtspunkt der künstlerischen Darstellung verwerthet, obwohl nicht in immer glücklicher Weise. Der Grund davon liegt theils in dem Mangel an praktischer Kenntnifs von der Natur und besonderen Weise der künstlerischen Thätigkeit, theils in der für ihn charakteristischen Tendenz auf harmonische Totalität, aus welcher ja im Grunde auch sein *allgemein-menschliches Schönheitsideal* stammt. So verkennt er zum Beispiel die vorwaltende Tendenz der modernen Kunst auf *Ausdruck* im Gegensatz zur plastischen Ruhe der Alten gänzlich, da er in jener nicht einen Fortschritt, der überhaupt im Fortgange der plastischen In-sich-Abgeschlossenheit zur malerischen Bewegtheit liegt, sondern einen Mangel, ja einen Rückschritt sieht. Eine auf„fallende Erscheinung ist es“ — bemerkt er[1]) — „dafs, obgleich „der Ausdruck der Schönheit sogar Gefahr droht, dennoch der „bessere Geschmack unsers Zeitalters fast ausschliefslich auf ihn „gerichtet ist. Sowohl in Gemälden als in Werken der bildenden „Kunst vergessen wir die Grazie und Schönheit über der Zeichnung „der Charaktere und oft nur der momentanen leidenschaftlichen „Stimmung derselben; dem Dichter übersehen wir Fehler der Kom„position des Ganzen, auf welcher die Schönheit beruht, wenn er „uns durch Charakterausdruck Genüge leistet, und ebenso verzeihen „wir dem Schriftsteller überhaupt Mangel an kunstvoller Einheit „der Darstellung, wenn er uns durch kühne und originelle Wendun„gen interessirt. Der wahre Tonkünstler, der sich über den will„kürlichen Ausspruch der Mode hinaussetzt, führt eine ähnliche „Klage, und wer sich gewöhnt hat, das Gesetz der Schönheit auch „auf Gegenstände des täglichen Lebens anzuwenden, der mufs in „unserm Umgang, unserm Anstand, unsern Sitten sehr oft die nöthige „Grazie und das Bestreben nach ächter Schönheit vermissen, so sehr „auch der Verstand durch den inneren Gehalt und Charakter im „Einzelnen befriedigt wird.“ Hiemit können wir diese Abhandlung Humboldt's „Ueber männliche und weibliche Form“ verlassen, um wieder zu der „Ueber Hermann und Dorothea“ zurückzukehren.

4. Theorie der Künste.

375. Insofern Humboldt — wie der Zweck seiner kritischen Betrachtung des Göthe'schen Gedichts es mit sich bringt — vorzugsweise die Poesie und in dieser wieder die Epopöe im Auge hat, dienen ihm die Blicke, welche er auf die andern Künste wirft, eigent-

[1]) A. a. O. S. 254.

lich nur als Vergleichungspunkte für die Bestimmung seines speciellen Gegenstandes, an dessen Erörterung er daher auch den bei Weitem gröfsten Raum wendet. Andrerseits aber sind doch seine beiläufigen Hindeutungen sowohl auf die einzelnen Künste als auf die Kunst und die künstlerische Thätigkeit, wie wir schon gesehen, so eingehender Art, dafs — was ja auch schon aus seiner Erklärung in der Einleitung[1]) hervorgeht — wir sie als die wohlerwogenen Resultate seiner ästhetischen Ueberzeugung überhaupt, d. h. als seine *Theorie der Künste* betrachten dürfen. Es ist dabei aber die Vorbemerkung zu machen, dafs die Betrachtung über seine Ansichten nicht nach den einzelnen Künsten getrennt werden kann, so dafs etwa erst die über die bildenden Künste, dann die über die Poesie hintereinander abgehandelt würden, sondern die aus dem mifsverstandenen Streben nach Totalität entspringende Methode, welche er befolgt, nämlich einen Gegenstand bis zu einem gewissen Punkt zu erörtern, dann zu einem andern überzugehen und später wieder — und zwar mehrmals — auf den ersteren zurückzukommen, um einen andern Punkt in's Auge zu fassen, nöthigt uns, um den immerhin organischen Zusammenhang seiner Gedanken nicht völlig zu zerreifsen, zur Beschränkung auf eine einfache Theilung des Gesammtstoffs; daher werden zunächst seine Gedanken über den gemeinsamen Charakter der Künste und des künstlerischen Producirens, sodann seine Ansichten über die specifischen Eigenthümlichkeiten der besonderen Künste und des betreffenden Kunstschaffens zusammengestellt werden.

a. Verwandtschaft der Künste untereinander.

376. Im Anschlufs an die Erörterung über den Begriff der Kunst und die Natur des künstlerischen Schaffens[2]), deren Resultat dies war, dafs das Produkt derselben, das Kunstwerk, in subjektiver Beziehung als eine Einheit von Idealisirung und Individualisirung, in objektiver als eine Einheit von Idealität und Totalität erscheine, bezeichnet nun Humboldt die Wirkung desselben[3]) als ein Uebergehen dieser Eigenschaften, die er hier *Vollendung* und *Harmonie* nennt, in das schauende Subjekt, in welchem sie „sich „durch Ruhe und Rührung offenbaren, welche beide man als die „allgemeinste Wirkung des Kunstwerks ansehen darf: durch Ruhe, „weil in diesem Zustande nichts Störendes, nichts Mifsklingendes

[1]) Siehe oben S. 703 (No. 365 Schlufs). — [2]) Siehe oben No. 366 ff. — [3]) Werke Bd. IV, S. 37.

„stattfinden kann; durch Rührung, weil es immer das Herz mit „Wehmuth (?) ergreift, so oft wir in eine gewisse Tiefe der Natur „oder der Wahrheit blicken“.... „Der Künstler beginnt damit, „den wirklichen Gegenstand nur gleichsam zum Spiel in ein Objekt „der Phantasie zu verwandeln, und hört damit auf, das gröſste und „schwerste Geschäft, was dem Menschen als seine letzte Bestimmung „aufgegeben ist, sich und die Auſsenwelt auf das Innigste zu ver„knüpfen, diese erst als einen fremden Gegenstand in sich aufzuneh„men, dann aber als einen frei aus sich selbst organisirten wieder „zurückzugeben, auf seine Weise und mit den ihm angewiesenen „Organen auszuführen“. Er erläutert dann diese einigermaaſsen nebulose Schilderung mit der etwas bestimmteren Andeutung, daſs der „durch die Beobachtung dargereichte Stoff zu einer idealischen „Form für die Einbildungskraft organisirt werde..., so daſs er „seine eigenste innerste Natur objektivire“. Strenggenommen ist aber das Verhältniſs von Form und Stoff ein grade umgekehrtes, sofern die allgemeine Idee den Stoff giebt und dieser durch die Naturformen, d. h. durch Formen, die der Künstler der Natur entleiht, zur Darstellung gebracht, *organisirt* und *objektivirt* wird. Aber gegen die strengeren Forderungen des logischen Denkens sind die Humboldt'schen Erörterungen selten stichhaltig, ja sie erscheinen in ihrer unbestimmten Allgemeinheit oft geradezu etwas phrasenhaft.

Solche organische Objektivirung, die als Eigenschaft des Kunstwerks seine wahre *Objektivität* ausmacht, unterscheidet nun den *hohen und echten Kunststyl* von dem *Afterstyl*, hauptsächlich in der Dichtkunst, welche „wie keine andere[1]) der Versuchung ausge„setzt ist, ihre eigenthümliche Schönheit durch erborgten Schmuck „zu entstellen. Denn auſserdem daſs sie, wie jede andere Kunst, „statt die Einbildungskraft völlig frei und selbstthätig zu erhalten, „statt sie entschieden zu nöthigen, ein bestimmtes Objekt hervorzu„bringen, sie blos mit angenehmen und gefälligen Bildern erfüllen, „sie mit einem bunten, aber unbedeutenden Farbenspiel umgeben „kann, so hat sie auch noch einen andern Abweg zu fürchten, der „nur ihr allein angehört“, nämlich die durch die Sprache, als ihr Mittel, gewährte Möglichkeit, sich in philosophische Reflexionen zu verlieren und „statt blos auf die Phantasie einzuwirken, unmittel„bar den Geist und das Herz zu interessiren“... „Mehr als irgend „eine ihrer Schwestern im Stande, auch noch durch Etwas, das „gar nicht mehr Kunst ist, zu gelten, findet sie überall die

[1]) A. a. O. S. 40.

„mehrsten Anhänger, dahingegen die **Musik**, die **Malerei** und vor „Allem die **Plastik**, in denen sich — vielleicht grade in der hier „angegebenen Stufenfolge — der **Begriff der Kunst** immer „**reiner und enger zusammendrängt**, nur den immer seltene„ren echt ästhetischen Sinn zu fesseln vermögen".

Diese Stelle, für welche ihm offenbar (wie aus dem Folgenden noch deutlicher hervorgeht) der Gegensatz Schiller's zu Göthe vorgeschwebt hat, ist auch nach der Seite hin interessant, dafs Humboldt ganz richtig eine bestimmte Stufenfolge zwischen den Künsten angiebt, die selbst in der Ordnung durchaus zutrifft, nur dafs diese Ordnung wegen Aufstellung eines unrichtigen Princips eine umgekehrte ist. Es ist in der That in der Stufenfolge: Plastik — Malerei — Musik — Poesie — eine Abnahme an materieller und damit eine Zunahme an seelischer Inhaltlichkeit zu erkennen, nur dafs nicht die letztere, sondern die erstere, die materielle, abstrakter erscheint. Grade weil die Plastik das schwerste Material hat, deshalb ist sie hinsichtlich der Darstellung des Ideellen die abstrakteste Kunst, während die Poesie die allerkonkreteste, d. h. zur schärfsten Individualisirung geeignetste ist. Dafs sich mithin Das, was Humboldt unter dem Begriff der *Kunst* versteht, nämlich nur das Phantasiebild, in der Plastik enger (aber nicht reiner, nur abstrakter) zusammendränge, ist vollkommen richtig, aber es ist deshalb schwerlich zu behaupten, dafs in der Plastik die Kunst ihre höchste Vollendung erreicht; als abstrakte Idealisirung der menschlichen Schönheit gewifs, aber nicht in dem höheren, weil konkreten, Sinne der künstlerischen Charakteristik des Ausdrucks. Dies ist also wieder ein Punkt, in welchem sich die Grundanschauung Humboldt's aufs Bestimmteste wiederspiegelt. Zugleich liegt darin die Erklärung, warum ihm gerade die plastische Objektivität von *Hermann und Dorothea* so aufserordentlich zusagen mufste, obschon von jener abstrakten Idealität gerade hier am allerwenigsten die Rede ist, und zwar gerade aus Gründen der Objektivität.

In dieser *Objektivität* sieht er den allgemeinen Charakter aller echten Kunst[1]), er hebt noch ausdrücklich die „Verwandtschaft des „Styls in dem Göthe'schen Gedicht mit dem Styl der bildenden „Kunst" hervor[2]) und findet[3]) schliefslich darin seinen Vorzug, „dafs es mehr an die Forderungen und das Wesen der Kunst über„haupt und der bildenden insbesondere, als einseitig an die **eigen„thümliche Natur der Dichtkunst** erinnere".

---

[1]) A. a. O. S. 41. — [2]) A. a. O. S. 43. — [3]) A. a. O. S. 46.

377. Zwar „umschlingt alle Künste ein gemeinschaftliches „Band, sie haben dasselbe Ziel, die Phantasie auf den Gipfel ihrer „Kraft und ihrer Eigenthümlichkeit zu erheben“ ..., „getrennt sind „sie nur, weil jede etwas für sich besitzt, wodurch sich diese allge„meine Wirkung auf eine eigne Art zu erreichen vermag, und was „den andern, in Vergleichung mit ihr, mangelt. So fehlt der Ma„lerei die Vollendung der Form, der Bildhauerkunst die Wir„kung der Farben, beiden die lebendige Bewegung, der Musik die „Schilderung der Gestalten, der Dichtkunst die Anschaulichkeit „und die Stärke, mit welcher die mannigfaltigen Bestandtheile, die „sie in sich vereinigt, jeder einzeln für sich, erscheinen“. Allein diese Verschiedenheit der Mittel — das übersieht Humboldt — ist zugleich eine Verschiedenheit der ideellen Objekte selbst, sofern beide — Objekte und Mittel — in unbedingter Wechselwirkung mit einander stehen: was durch die *Farbe* ausgedrückt wird, ist auch etwas specifisch Anderes, als was die Phantasie als *Ton* anschaut; was durch diesen, wieder etwas anders, als was durch die *Form* ausgedrückt wird. Der Verschiedenheit der Objekte — und wären diese auch nur verschiedene Seiten desselben Objekts — muſs folglich auch eine andere Seite sowohl der schaffenden wie der anschauenden Phantasie entsprechen. In den Worten, „das Ziel sei, „die Phantasie auf den Gipfel ihrer Kraft und Eigenthümlichkeit zu „erheben“, liegt, falls sie mehr als eine allgemeine Phrase enthalten, das Falsche, als ob es nur einen solchen *Gipfel*, nur eine höchste *Eigenthümlichkeit* und *Kraft* in der Phantasie gebe und folglich die vollkommenste Wirkung aller Künste specifisch nicht mehr verschieden sei. Im Gegentheil: je reiner eine bestimmte Kunstwirkung ist, desto specifischer ist sie, und nichts verunreinigt dieselbe mehr als eine Vermischung mit den einer andern Kunst angehörenden Wirkungen. Auch hier ist an jenes schon citirte Wort Goethe's von der Vermischung der Arten zu erinnern, womit das grade Gegentheil von der Ansicht Humboldt's behauptet wird.[1]) Jene Vorstellung von dem *Zusammentreffen in einem höchsten Gipfel* — eine Vorstellung, die genau denselben Irrthum enthält, wie die von einer über den Geschlechtsgegensatz hinausgehenden höchsten Idealform der menschlichen Schönheit — verleitet nun Humboldt zu folgender falschen Anschauung der Sache: „Der Mensch, dem es daran liegt, die Kunst „mit allen Sinnen“ — mit allen? und dazu gleichzeitig? — „in „sich aufzunehmen, muſs es verstehen, sich in eine Mitte von

---

[1]) S. oben S. 500: *Aphorismen* e.

„allen zu stellen, mit dichterischem Sinn das Werk des Malers, mit „malerischem Auge das Werk des Dichters zu betrachten“. Das klingt sehr anmuthend, ist aber ganz und gar falsch. Was bedeutet die Forderung, daſs man sich in die Mitte der Sinne stelle, anders, als daſs man sich auſserhalb eines jeden stelle? Die andere Forderung aber, daſs man mit malerischem *Auge* das Werk des Dichters u. s. f. anschaue, ist — abgesehen von dem sophistischen Paradox darin (denn was heiſst hier Auge?) — nicht nur keine Konsequenz der ersten Forderung, sondern auch im gemeinten Sinne ein Belag dafür, zu welchen hohlen Abstractionen das miſsverstandene Princip von der *harmonischen Totalität* führt. Ebenso das Folgende: „Der Künstler, der nicht anders als von einem einzelnen „Punkt aus wirken darf“ — warum *nicht darf*? *Kann* wäre wohl richtiger —, „muſs dennoch so das Ganze in's Auge fassen, daſs „er immer *eigentlich* dem allgemeinen Ideal der Kunst nachstrebt, „*nur so*, wie seine besondere Gattung es bestimmt“. — „Durch „diese Bearbeitung seiner Kunst nach den Forderungen aller Kunst „überhaupt“ — Phrase! — „erhält er sich alle Verbindungen mit „ihren Schwestern, denen er sich nie unmittelbar, sondern immer „nur in jenem allgemeinen Verbindungspunkt nähern darf, leise „und locker“.

Läſst man alle schöne Redensarten beiseite und fragt sich ernsthaft, was hiemit eigentlich gesagt sei, so kommt — fast scheuen wir uns es auszusprechen — dies als Resultat heraus, daſs, falls überhaupt das Ganze nicht auf einen Widerspruch hinausläuft, Humboldt damit die Wahrheit verkündet, daſs die Künste — zur Kunst gehören.. Auch was darauf folgt, „jede Kunst soll den „Menschen zugleich für die andere, d. h. für die Kunst überhaupt stimmen“, besagt doch im Grunde nichts anderes. Zwar ist einleuchtend genug, daſs er damit noch etwas Anderes meinen möchte, nämlich etwa einen ähnlichen Begriff von einer bestimmten *Universalkunst*, wie ihm ein bestimmtes *allgemein-menschliches Ideal der Schönheit* als Möglichkeit vorschwebt. Aber wie bei diesem *Ideal* der Widerspruch darin liegt, daſs das Allgemeine als solches zugleich ein Bestimmtes, Konkretes sein soll, während es nur durch die Besonderung zur realen sowohl wie zur begrifflichen Existenz gelangen kann, so tritt auch der an sich inhalt- und formlose, d. h. ganz abstrakte Begriff der *Kunst* erst durch die Besonderung zu Künsten in's begrifflich und realiter konkrete Dasein. Hier wie dort ist es bei Humboldt dieselbe Verstandesoperation, welche ihn zu solchen Abstractionen, die doch keine sein sollen,

treibt, und auch die Quelle ist dieselbe: nämlich jene Tendenz auf *harmonische Totalität*, die freilich selber eine Abstraction bei ihm ist, weil ihr das wichtigste Moment, die Individualität, mangelt.

378. Jener Widerspruch oder, wenn man will, jene Selbstverständlichkeit — denn nur zwischen diesen beiden hat man die Wahl, und so kommt das eigenthümliche Resultat heraus, dafs die Worte Humboldt's entweder bis zur feinsten Spitzfindigkeit und phantastischen Unverständlichkeit tief, oder aber ganz trivial verstanden werden müssen — wiederholt sich nun in der Schilderung der Thätigkeit des Künstlers: „Der Künstler hat also zweierlei An„sprüche zu befriedigen, die Ansprüche der Kunst überhaupt und „die der besonderen, die er gewählt hat". — Aber in der letzteren ist ja selbstverständlich schon die erstere enthalten, oder, wo nicht, so widersprechen sie einander. — „Die erstere verlangt, dafs er, „ihre allgemeine Forderungen streng im Auge behaltend, alle Mittel „nur dazu anwende, diese zu befriedigen, nicht aber seine Kunst „selbst einseitig glänzen zu lassen; die letztere fordert dagegen „mit gleichem Recht, dafs er alle Vorzüge, die sie ihm darbietet, „auch in ihrem ganzen Umfang und in ihrer vollen Stärke geltend „mache". Als Beispiel, das aber leider nicht glücklich gewählt ist — freilich kann es kein glückliches dafür geben —, giebt er an: „Gegen die erstere Regel verstöfst der Maler, wenn er dem Kolorit „ein Uebergewicht über die Schönheit der Formen und die Anord„nung des Ganzen erlaubt, gegen die zweite der, welcher das Kolo„rit (gegen die Form) vernachlässigt". Wo ist hier aber von einem *Verbindungspunkt aller Kunst überhaupt* die Rede? Soll dies die Form sein, so wäre diese als allgemeines Moment der Kunst nichts als die Gestaltung überhaupt, nicht aber — wovon hier Humboldt spricht — die Zeichnung oder die plastische Form. *Gestalten* ist allerdings Sache der Kunst überhaupt, darin beruht ihr Wesen, dafs sie die Idee zur Erscheinung bringt, d. h. gestaltet. Aber wird denn nur in der Plastik gestaltet? Nicht z. B. in der Musik auch? Und läfst sich das Gestaltungsprincip der Musik als die specifisch-musikalische Form mit der plastischen auch nur — ohne Symbolisirung — vergleichen? Und dennoch mufs Humboldt dergleichen vorschweben. Ihm scheint die Plastik sozusagen die Kunst *par excellence*, er gesteht[1]), dafs er „die Kunst überhaupt und die bil„dende insbesondere als beinahe gleichbedeutend" betrachte, „in der „That sei die bildende Kunst mit der Kunst überhaupt äufserst

---

[1]) A. a. O. S. 49.

„nah und näher als die Dichtkunst verwandt, denn sie ist rein dar-„stellend und sinnlich". Es liegt hierin etwas Wahres, sofern nämlich das Auge die Gestaltung in unmittelbarerer Weise zur Vorstellung führt als das Ohr. In der Musik bleibt die Vorstellung ganz in der Sphäre der Innerlichkeit, oder, wo eine Veräufserlichung stattfindet, mufs sie, wie in der Poesie, erst durch die innere Anschauung objektivirt, d. h. gestaltet werden, um dann wieder als Objekt in die vorstellende Phantasie zurückgenommen zu werden. Hier ist ein innerlicher, also mehr geistiger Prozefs, weil das Ohr überhaupt Organ für die innere Lebensäufserung ist, nämlich für den Ton. Aber diese gröfsere Unmittelbarkeit des Anschauens durch das Auge läfst in den entsprechenden Künsten (der Ruhe) das Uebergewicht ebenso sehr auf die Seite der Sinnlichkeit, wie die gröfsere Innerlichkeit des Anschauens durch das Ohr auf die Seite der Geistigkeit fallen. Eine grade zwischen beiden in der Mitte stehende Kunst giebt es nicht, und kann es ebensowenig geben wie ein allgemein-menschliches Schönheitsideal in der Mitte zwischen männlicher und weiblicher Schönheit. Wenn also auch das gewählte Beispiel für Das, was er beweisen will, kein Belag ist, so ist doch die Behauptung selbst vollkommen richtig. Der Gegensatz zwischen *Komponisten* und *Koloristen* beruht auf solchem, abstrakt genommen, unberechtigten Ueberwiegen der Form über die Farbe oder umgekehrt. Allein auch hier kommt es sehr wesentlich auf die Natur des Motivs an, nämlich je nachdem es für seine Gestaltung mehr die Form oder die Farbe verlangt, ob das Ueberwiegen bis zu einem gewissen Grade nicht eine berechtigte Forderung erfülle. So erkennt man, dafs die eigentlich konkrete Verwirklichung der Idee immer nur in der bestimmtesten Individualisirung möglich ist. Berechtigt ist ferner der mit seinem Princip eigentlich in Widerspruch stehende Vorwurf, dafs es „Dichter gebe, die fast durchgängig musi-„kalisch wirken, und Maler, deren Figuren mehr den Bildsäulen als „der Natur gleichen", Dergleichen „Abwege" bezeichnet nun Humboldt als *Manierismus*; allein die *Manier* möchte doch etwas Anderes sein, nämlich der zur konventionellen Schablone und dadurch bedeutungslos gewordene (an sich berechtigte und bedeutungsvolle) Styl, nicht aber das Uebergreifen in eine andere Sphäre.

b. Verschiedenheit der Künste von einander.

379. Wir können Humboldt nicht in die nunmehr sich anschliefsende Anwendung dieser Grundsätze auf das Göthe'sche Gedicht folgen, sondern müssen uns begnügen, die allgemeineren

Bemerkungen daraus sowohl über die Unterschiede zwischen den Künsten und Kunstgattungen als die zwischen den damit in Beziehung stehenden Anschauungsformen zu sammeln. Nachdem er die *plastische Objektivität* als den höchsten Vorzug der Poesie gerühmt, ohne welche diese aufhöre, reine Kunst zu sein, berührt er einen feinen Unterschied der Dichtkunst und der Skulptur. „Wenn man „die Poesie mit der Skulptur vergleicht, als welche am meisten dem „reinen Begriff der Kunst entspricht [1]), so ist ein Unterschied in „beiden sogleich auf den ersten Anblick sichtbar. Die Skulptur „kann allein durch die Form, und da die Form immer nur auf der „ganzen Gestalt beruht, allein durch das Ganze wirken; und wenn „bei einer Statue wirklich nur ein einzelner Theil, ein Arm oder „ein Fufs, gut gearbeitet, das Uebrige aber vernachlässigt ist, so „gilt sie nur als ein schöner Arm, ein schöner Fufs, und der Be„griff des Schönen wird nicht von diesem einzelnen Theil auf das „Ganze übertragen". Dies kann nicht ohne Weiteres zugegeben werden. Die schöne Statue besteht nicht blos aus einzelnen schönen Theilen, sondern auch aus schönen Verhältnissen. Ja, man kann sich vorstellen, dafs alle einzelnen Theile für sich schön seien und das Ganze doch nicht schön, wenn die Harmonie der Proportionalität fehlt. Umgekehrt — jede geniale Skizze beweist es — können alle einzelnen Theile roh und unvollendet, ja vielleicht nur angedeutet und als einzelne unschön sein und die plastische Idee sich doch mit vollkommner Reinheit blos in den Verhältnissen und in der Bewegung des Ganzen aussprechen. — „Der Dichter hingegen braucht „nicht die ganze Figur hinzustellen; er kann nur den Theil zeich„nen, und indem er die Schilderung desselben der Empfindung sei„nes Lesers wichtig macht, diesen nöthigen das Fehlende zu ergän„zen" [2]). Aber „er ist dann weniger objektiv". Der Unterschied liegt aber vielmehr in dem gleichzeitigen Mit- und Nebeneinander des Erscheinens aller Theile bei der Skulptur gegen das Nacheinander derselben in der Poesie. Hieraus folgen alle anderen Unterschiede, auch die Möglichkeit und Zulässigkeit der Prägnanz, ja die Nothwendigkeit derselben bei der Dichtkunst, da diese in der Weise, wie die Skulptur die ganze Gestalt in allen Details darstellt, bei ihrer Schilderung gar nicht verfahren kann. In der That hat sie — was schon Lessing sehr richtig durchgeführt hat — es weniger mit der Person als mit deren Handlung zu thun. Denn die Handlung oder, wenn man will, die Person als *handelnde*, fällt der Zeit

---

[1]) Hierüber siehe oben No. 378. — [2]) A. a. O. 52.

anheim, und nur Das, was die Person als handelnde charakterisirt, gehört der poetischen Schilderung an. Dies Moment hebt Humboldt nicht scharf genug hervor, sondern erwähnt es nur mit andern, aber weniger fundamentalen, zusammen in einer Reihe[1]: „Die Hoheit, „die Gröſse, der innere Gehalt, Das, was man in einem Gedicht „eigentlich die Seele nennt, muſs in dem Ganzen der Erfindung, der „*Handlung*, der Personen, der Darstellung und des Tons liegen“.. „Der Dichter muſs den Leser in die Mitte seiner Handlung ver„setzen, um Alles Uebrige kann er schlechterdings unbekümmert „bleiben“, fügt er dann aber hinzu, ohne indessen auf diesen Punkt ein hinlängliches Gewicht zu legen.

In dem weiteren Vergleich der verschiedenen Künste kommt er auch zu einer Ansicht von dem specifischen Werth derselben, die indeſs seiner früheren ausgesprochenen ganz entgegengesetzt ist. „Der Dichter vermag die Gestalt nur ebenso uneigentlich als der „bildende Künstler die Bewegung zu schildern. Aber der wich„tige Unterschied zwischen beiden ist der, daſs die Bewegung eine „gröſsere Lebhaftigkeit mit sich führt, daſs sie daher die Einbil„dungskraft besser stimmt, jenem Mangel aus eignem Vermögen ab„zuhelfen. Benutzt also der Dichter seinen Vortheil, so erlangt er „eine gröſsere Objektivität, als dem bildenden Künstler mög„lich ist“.[3]) Früher behauptete er, daſs die Poesie durch Objektivität sich der Plastik nähere, daſs mithin letzterer gerade die Objektivität im höchsten Grade zukomme. — Ferner geht er auf die Betrachtung der Dichtkunst vom Gesichtspunkt der Sprache ein, und hier ist er denn ganz auf seinem Felde. Er steht jetzt — freilich abermals im Widerspruch mit seinen früheren Ansichten — nicht an, zugegeben, daſs die Poesie durch das *vernünftige* Element der Sprache „nicht nur den Geist durch die Gröſse und den Gehalt „des Gegenstandes hinreiſse“, sondern auch „die Kunst dadurch „einen noch höheren und rascheren Aufflug nehme“. Zwar fügt er hinzu, daſs „diese der neueren Poesie eigenthümliche Gattung sich „auch von dem leichtesten“ (früher hieſs es *reinsten*) „und einfach„sten Begriff der Kunst trenne“, aber es erscheint hier doch nicht mehr die Plastik als die Kunst *κατ' ἐξοχήν* betont, und am wenigsten wird jener *höheren Gattung der Poesie* die Eigenschaft einer Kunst etwa abgesprochen.

380. An der Parallelisirung von Homer und Ariost entwickelt nun Humboldt den Unterschied der *naiven* und *sentimentalen Dich-*

[1]) A. a. O. S. 54. — [2]) Vergl. No. 377. — [3]) A. a. O. S. 58.

tung; er stimmt dabei im Wesentlichen mit Schiller, dem er auch die Ausdrücke entlehnt. Als neu kann dabei der besondere Gegensatz von Form und Kolorit, die er hier in allgemeiner Bedeutung braucht, betrachtet werden, sofern er auch das *Kolorit* als allgemeine Kategorie — denn es „giebt in jeder Kunst etwas diesem Begriff Ent„sprechendes“ — anwendet. Wenn man das Kunstprodukt als ein organisches Gebilde nach den beiden Momenten des Sinnlichen und Geistigen auffafst und das Sinnliche als *Kolorit*, das Geistige als *Form* bezeichnet, so findet sich dieser Gegensatz allerdings in allen Künsten, in der Musik z. B. als der von Harmonie und Melodie; und insofern hat Humboldt[1]) Recht, als er behauptet, dafs das Kolorit der Phantasie keinen bestimmten Gegenstand geben kann; in der Musik also Harmonie ohne Melodie gegenstandslos ist. — Aus den weiteren Erörterungen ist dann nur noch seine Untersuchung über den Begriff des *Ethischen*[2]) hervorzuheben, welche ihm Anlafs giebt, die Poesie in ihren inneren Unterschieden überhaupt zu beleuchten. Wir können ihm hierin nicht weiter folgen, sondern wollen als charakteristisch für seine Auffassung nur die Bemerkung citiren, dafs er nicht, wie es gemeinhin geschieht, das Epos als erzählend, die Lyrik als Empfindung schildernd und das Drama als Handlung darstellend erklärt, sondern dem Epos „Handlung und „Erzählung[3]) als Hauptbestandtheile“ zuerkennt, die Tragödie dagegen „nur als eine besondere, aber zugleich höchste Gattung der „lyrischen Poesie definirt.[4]) Trotzdem hält er es „für unstreitig „besser, alle Poesie in plastische und lyrische und die erstere „wieder in epische und dramatische einzutheilen“; ein Widerspruch, den er zwar zu erklären versucht, aber nicht vermag[5]). In Hinsicht des Unterschiedes der alten und neueren Kunst stellt er, unter Hinweisung auf Winckelmann[6]), den Satz auf, dafs die Alten 1) mehr episch als lyrisch sind, 2) die reine Natur(?) der Kunst vollkommner darstellen, 3) sich diese Arbeit weniger als die Neueren durch einen an Gedanken- und Empfindungs-Gehalt zu reichen Stoff erschweren.

381. Wir könnten hiemit die Betrachtung der ästhetischen Ansichten Wilhelm von Humboldt's schliefsen, da durch das Mitgetheilte in der That das Principielle derselben und fast mehr als dies erschöpft ist, wenn wir nicht noch auf einige Aeufserungen hinweisen möchten, die sich in einer dem Titel nach dem ästheti-

[1]) A. a. O. S. 78. — [2]) A. a. O. S. 146 ff. — [3]) A. a. O. S. 155. — [4]) A. a. O. S. 173. — [5]) A. a. O. S. 175. — [6]) A. a. O. S. 179.

schen Gebiet ganz fern liegenden kleinen Abhandlung *Ueber die Sittenverbesserung durch Anstalten des Staats* finden. Um die Tendenz derselben nach der hier allein in Frage kommenden Seite hin kurz anzudeuten, ist zu sagen, dafs sie die in den *Briefen über ästhetische Erziehung* von Schiller ausgesprochenen Principien in ihrer praktischen Anwendung für das Staatsleben betrachtet. Dies ist aber nicht der Grund, warum wir besonders darauf hinweisen, sondern weil einige werthvolle Gedanken über einzelne Künste, namentlich auch über Musik darin enthalten sind.[1]) Er bemerkt, dafs „Kant den bildenden Künsten den Vorzug" (hinsichtlich ihres Einflusses auf die Bildung der Seele) „vor der Musik einräume, „allein richtig bemerkt habe, dafs diese Bestimmung zum Maafsstab die „Kultur voraussetze"; es frage sich aber, „ob dies der richtige Maafs„stab und nicht vielmehr die *Energie* an die Stelle zu setzen sei. „Was die Energie erhöhe, sei mehr werth, als was nur Stoff zur „Energie an die Hand gebe. Nun wirke aber Das am meisten, was „dem Menschen nur eine Sache zugleich darstelle". — Dies thue die bildende Kunst, aber nicht die Musik, welche nur in der Zeitfolge „eine Reihe einzelner Empfindungen darstellen könne". Es wäre aber die Frage, ob nicht der Ton selbst, als unmittelbarer energischer Ausdruck innerer Lebensthätigkeit, eine unendlich höhere Energie der Wirkung besitzt als Form und Farbe, und ob diese gröfsere Intensität die überwiegende Extensität jener nicht aufwiege. Ja, in der Möglichkeit einer allmäligen Steigerung der Intensität, welche der simultanen und in der Identität der Wirkung verharrenden bildenden Kunst versagt ist, liegt sogar ein weiteres, sehr in's Gewicht fallendes Moment der energischen Wirkung. —

Sonderbar klingt die Bemerkung Humboldt's, dafs die Musik „der Natur weit näher bleibt als die Malerei, Plastik und Dichtkunst, „weil sie aus natürlichen Gegenständen Töne hervorlockt", als ob Farbstoff, Leinwand und Marmor unnatürliche Gegenstände wären; und als ob das Singen nicht eine *natürlichere* Musik wäre als das Spielen auf Instrumenten. Allein das Sonderbare liegt nur in dem falschen Grunde, denn in Wahrheit ist es eben der *Ton* selbst, als unmittelbarer Ausdruck des Lebens, worin die nahe Beziehung der Musik zur Natur, d. h. zu einem beseelten Inneren, steht. —

Um die Darstellung Humboldt's mit einem ebenso tief gefühlten wie schön ausgedrückten Worte zu schliefsen, mag hier noch zum Schlufs eine Stelle über den Geschmack stehen[2]): „Der Geschmack

[1]) Werke Bd. I, S. 321. — [2]) A. a. O. S. 326.

„allein, dem allemal Gröfse zu Grunde liegen mufs, weil nur das „Grofse des Maafses und das Gewaltige der Haltung bedarf, vereint „alle Töne des vollgestimmten Wesens in Eine reizende Harmonie. „Er bringt in alle unsere, auch blos geistigen Empfindungen und „Neigungen so etwas Gemäfsigtes, Gehaltenes, anf Einen Punkt hin „Gerichtetes. Wo er fehlt, da ist die sinnliche Begierde roh und „ungebändigt; da haben selbst wissenschaftliche Untersuchungen „vielleicht Scharfsinn und Tiefsinn, aber nicht Feinheit, nicht Poli„tur, nicht Fruchtbarkeit in der Anwendung. Ueberhaupt sind ohne „ihn die Tiefen des Geistes, wie die Schätze des Wissens todt und „unfruchtbar, ohne ihn der Adel und die Stärke des moralischen „Willens selbst rauh und ohne erwärmende Segenskraft“... Und noch bedeutungsvoller sind die Worte: „Könnte ich diese Ideen hier „weiter verfolgen, so würde ich auf die gewifs äufserst schwierige „Untersuchung stofsen: welcher Unterschied eigentlich zwischen der „Geistesbildung des Metaphysikers und des Dichters sei? und wenn „nicht vielleicht eine vollständige wiederholte Prüfung die Resultate „meines bisherigen Nachdenkens wieder umstiefsen, so würde ich die„sen Unterschied blos darauf einschränken, dafs der Philosoph sich „allein mit Perceptionen, der Dichter hingegen mit Sensationen „beschäftigt, beide aber übrigens desselben Maafses und der„selben Bildung der Geisteskräfte bedürfen“.

---

382. Mit Wilhelm von Humboldt findet die dritte Stufe der zweiten Periode der Aesthetik und damit diese zweite Periode selbst ihren Abschlufs. Der Subjektivismus hatte, als populäre Form des Kant'schen *Kriticismus*, der Aesthetik nach allen Seiten hin eine weitgreifende Ausbildung innerhalb der durch dieses Princip beherrschten Sphäre gegeben, ohne indessen als *Subjektivismus* selber schon zum Princip erhoben zu werden; denn er haftete der kantischen Populärästhetik nur als äufserliche Form an. Da sie selber noch darin befangen ist, vermag sie nicht zum Bewufstsein darüber zu gelangen. Schiller und Humboldt bilden so die beiden Seiten dieses ästhetischen Subjektivismus; in Ersterem offenbarte er sich als *Pathos der Reflexion*, deren Resultat das Ideal des ästhetischen Menschen als Problem harmonischer Totalität ist; im Zweiten manifestirte er sich als *Aristokratie des Geschmacks*, und das Ziel ist hier das Ideal des ästhetisirenden Subjekts selbst in solcher harmonischen Totalität. Jean Paul bildet als Vertreter des humoristischen Subjektivismus gegen beide

einen neuen Gegensatz und darum grade die Vermittlung zwischen ihnen. Denn der *Humor* verhält sich in gewisser Beziehung ironisch sowohl gegen das *Pathos* wie gegen das *aristokratische Wesen*. Aber diese Jean Paul'sche *Ironie* ist von substanziellem Inhalt erfüllt; es ist die Idee selbst, der das humoristische Subjekt zu dienen gewillt ist. Wir werden in den Schlegel später eine andere Art von *Ironie* antreffen, welche das negative Gegenbild zu dieser positiven Ironie Jean Paul's ist. Indem nun Wilhelm von Humboldt in sich selbst das Schiller'sche Problem des ästhetischen Menschenideals zu verwirklichen bestrebt ist, d. h. sich als Vertreter solcher harmonischen Totalität fühlt, hat er die in dieser letzten Stufe der zweiten Periode gestellte Aufgabe überhaupt gelöst und damit die ganze Bewegung des ästhetischen Kriticismus zum relativen Abschlufs gebracht.

Die neue Aufgabe und damit der Anfang einer neuen Entwicklung kann mithin nur durch die Erkenntnifs dieser Beschränkung als solcher, nämlich darin bestehen, dafs der *Subjektivismus* sich in seinem Wesen begreife, d. h. nicht blos als Gefühl sich genüge, sondern sich aus sich selber mit Bewufstsein heraus- und als Princip setze. Dieser principielle Subjektivismus ist der Fichte'sche *Idealismus*, dessen Wesen in der Unbedingtheit des Selbstbewufstseins als des absoluten Ichs beruht. — Es kann kaum auffallen, dafs gerade durch dieses Selbstbewufstwerden des Selbstbewufstseins letzteres einerseits vom unbefangenen Subjektivismus, wie er sich noch in Schiller, Jean Paul und Humboldt zeigt, kurirt wird, andrerseits zunächst in einen reflektirten Subjektivismus hineingetrieben wird, wie er sich in der Eitelkeit und Anmaafsung der beiden Schlegel offenbart.

Hiemit ist der Bruch vollendet. Das *Subjekt* war schon in Kant das Alleingültige, aber es beschied sich noch in dieser Geltung zu einer gewissen Relativität, indem es von dem Nicht-Ich, dem *Ding-an-sich*, blos nichts sagen zu können behauptete; in Fichte dagegen erhält die Alleingültigkeit des *Ich* die absolute Bedeutung, dafs das *Nicht-Ich* überhaupt nur als ein Negatives gegen die Unbedingtheit das *Ich* gesetzt wird. — Mit dem Fichte'schen Idealismus beginnt so eine neue Stufenfolge der Entwicklung nicht nur der philosophischen Idee überhaupt, sondern auch der ästhetischen Anschauungsweise.

Recapitulation.

§ 43. Die dritte Stufe in der Reflexionsepoche der Aesthetik begründet Kant durch seine „Kritik der Urtheilskraft“, indem er, die Unzulänglichkeit der nur aus dem substanziellen (ohnehin wesentlich auf die Antike beschränkten) Kunststoff abstrahirten Kritik erkennend, diese als Thätigkeit des Verstandes selbst zum Gegenstande der Untersuchung machte und aus ihrem Wesen die in den Functionen des menschlichen Geistes waltenden Gesetze zu deduciren suchte. Da er jedoch einerseits diese Gesetze auf die Kategorien der schematischen Verstandeslogik, die er als Voraussetzungen gelten liefs, bezog, andrerseits innerhalb des logischen Cirkels verharrte, die *Natur des Erkennens* durch das Erkennen selbst ergründen zu wollen, so vermochte er nicht, die Form der Reflexion zu überwinden, um sich zur wahrhaften Speculation, d. h. zur Einheit der Reflexion und der Intuition zu erheben. Seine Philosophie sowie die seiner ganzen Schule hat daher den Charakter eines reflektirenden Kriticismus.

§ 44. 1. Von dem Satze ausgehend, dafs zwischen dem Objekt des Erkennens und diesem selbst ein unausfüllbarer Abgrund bestehe, oder dafs das *Ding an sich* unerkennbar, alle Erkenntnifs mithin nur *subjektiv* sei, leugnet ***Kant*** zwar nicht die Realität der objektiven Welt, sondern nur die Objektivität der Erkenntnifs, in welcher er drei Stufen (Vermögen): *Anschauung*, *Verstand* und *Vernunft* unterscheidet. Die Untersuchung über dieselben ist Gegenstand seiner theoretischen Philosophie oder der „Kritik der reinen Vernunft“. Ihr steht die praktische Philosophie oder die „Kritik der praktischen Vernunft“ gegenüber, welche

es mit dem objektiven Wesen des subjektiven Geistes oder mit der *Freiheit* zu thun hat. Da somit das *An sich* der objektiven Welt gegen das subjektive Erkennen ein ebensolches Inkommensurables ist, wie das *An sich* des subjektiven Geistes gegen die Realität der Welt, so erscheint der Gegensatz zwischen beiden Welten, d. h. zwischen dem *Naturbegriff* und dem *Freiheitsbegriff* als ein unlösbarer Widerspruch.

Diesen Widerspruch zu heben ist nun bei Kant Aufgabe seiner „Kritik der Urtheilskraft", welche in die „Kritik der ästhetischen Urtheilskraft", oder die eigentliche Aesthetik, und in die „Kritik der teleologischen Urtheilskraft", oder die Naturphilosophie zerfällt. Die ästhetische Urtheilskraft definirt er als ein *Vermögen*, welches an den beiden entgegengesetzten Vermögen, der theoretischen und der praktischen Vernunft, participire, ohne dafs die Möglichkeit einer solchen Participation an zwei schlechthin einander entgegengesetzten Vermögen ersichtlich ist. Die aus dieser Theorie geschöpften Definitionen des *Schönen*, nämlich dafs es ein „Zweckmäfsiges ohne „Vorstellung eines Zwecks" sei, das auf einem „Urtheil ohne Begriff" beruhe und mit einem „Wohlgefallen ohne Interesse" verbunden sei u. s. f., spiegeln daher jenen fundamentalen Widerspruch deutlich wieder.

§ 45. In der Kant'schen *Aesthetik* ist die Metaphysik des Schönen von seiner Theorie der Kunst zu unterscheiden. In jener trennt er zunächst das *Schöne* von den analogen Begriffen des *Angenehmen*, des *Guten* und des *Erhabenen*, sofern die ersten beiden mit Interesse verbunden seien, während das Erhabene, welches er als das *dynamisch*- und *mathematisch*-Erhabene unterscheidet, einen Widerstand gegen das Interesse der Sinne invol-

vire. Weiter geht er dann auf den Unterschied der *Naturschönheit* und *Kunstschönheit* ein, welche letztere er gegen die erstere niedriger stellt. — Bei der Betrachtung über das Wesen der Kunst und der Künste behandelt er zuerst das *Genie*, das er vom *Talent* unterscheidet, um darauf hin die Abtrennung der Kunst von der *Wissenschaft*, der *Theorie* und dem *Handwerk* zu begründen. Die Künste selbst scheidet er in *mechanische* und *ästhetische*, diese wieder in drei Klassen: *redende* (Dichtkunst und Beredsamkeit), *bildende* (Plastik und Malerei) und die *Kunst des Spiels der Empfindungen* (Musik) und *der Gestalten* (Tanzkunst). Die Unterscheidung der Kunstschönheit in *freie* und *adhärirende*, obwohl an sich von wesentlicher Bedeutung, verschiebt ihm doch, durch die falsche Anwendung auf die Gliederung und Werthbestimmung der Künste, den richtigen Gesichtspunkt für eine aus dem Wesen der Kunst selbst geschöpfte Eintheilung.

§ 46. 2. Die eigentlichen Kantianer, d. h. die seiner Schule angehörigen Theoretiker, führen die Aesthetik nicht über sein Princip hinaus. — Als bemerkenswerth ist jedoch *Heydenreich* hervorzuheben, welcher in seinem noch vor dem Erscheinen der „Kritik der Urtheilskraft" herausgegebenen *System der Aesthetik* bereits eine ganz im Kant'schen Geiste und mit grofser Einsicht in das Wesen der Kunst abgefafste Theorie der Künste veröffentlichte.

§ 47. 3. Förderlicher für die Wissenschaft ist dagegen die Stellung, welche die Populärästhetik zur Kant'schen Aesthetik einnimmt. Schiller, Jean Paul und Wilhelm von Humboldt, welche als die Hauptvertreter derselben auf dieser Stufe zu betrachten sind, verhalten sich zu Kant ähnlich wie auf der zweiten Stufe Herder, Hirt und

Goethe zu Winckelmann und Lessing: wie die vorkantischen Kritiker und ihre Epigonen wesentlich auf dem Standpunkt der plastischen Anschauung standen, so waltet jetzt — in der nachkantischen Kritik — die Tendenz auf die Poesie vor. Namentlich gilt dies von Schiller und Jean Paul, während bei Wilhelm von Humboldt noch vorkantische Reminiscenzen (hauptsächlich an Winckelmann) mitwirken, die er mit der doch auch für ihn maafsgebenden Richtung auf Poesie zu vermitteln sucht. Während so früher die Künste nach dem plastischen Schönheitsgesetz beurtheilt wurden, wird jetzt der Maafsstab des poetischen Schönheitsgesetzes angelegt.

§ 48. 1. ***Schiller's*** Kantianismus, befruchtet durch die intuitive Kraft seiner dichterischen Empfindung, geht über die „Kritik der Urtheilskraft" hinaus zu wesentlich konkreteren Bestimmungen des Schönheitsbegriffs fort, und zwar nicht nur hinsichtlich seiner anthropologischen Bedeutung, sondern auch hinsichtlich der korrekteren Werthbestimmung und Gliederung des Begriffs der Kunstschönheit. Diese beiden Gesichtspunkte, der anthropologische und der künstlerische (und zwar im specifischen Sinne des *poetischen*) sind überhaupt die in der Schiller'schen Aesthetik vorwaltenden, während die rein metaphysischen Fragen von ihm nur gelegentlich und gleichsam psychologisch behandelt werden. — Was seine besondere Stellung zu Kant betrifft, so strebt er zwar auch nach einer Vermittlung des durch die Reflexion gesetzten Widerspruchs zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, aber er findet dieselbe nicht in einem blofsen Kompromifs zwischen den beiden schlechthin entgegengesetzten *Vermögen*, sondern in der konkreten *Idee des „ästhetischen Menschen"*, d. h. in der Realisation des subjektiv-Schönen. In diesem allgemeinen Begriff unter-

scheidet er nun drei Seiten, d. h. das *Schöne* ist ihm entweder ein (logischer) Verstandesbegriff oder ein (ethischer) Vernunftbegriff oder ein (praktischer) Kunstbegriff: in erster Beziehung ist der „ästhetische Mensch“ schön *urtheilend*, in zweiter schön *empfindend*, in dritter schön *gestaltend*.

1) Die erste Seite umfaſst die metaphysische Aesthetik Schiller's, worin die Unterschiede des Schönen vom *Angenehmen, Guten, Erhabenen*, des Aesthetischen überhaupt vom *Physischen, Logischen, Moralischen* bestimmt werden.

2) Die zweite Seite umfaſst seine anthropologische Aesthetik, welche sich *a*) mit der Definition des „ästhetischen Menschen“ beschäftigt. Ausgehend (in den *Briefen über ästhetische Erziehung*) von der an sich im Menschen vorhandenen Einheit von Vernunft und Sinnlichkeit, weis't er den Keim derselben im *Spieltrieb* nach, in welchem die beiden Seiten des *Formtriebs* und *Stofftriebs* unterschieden werden, deren Ineinswirkung das *Schöne* als Einheit von Realität und Form ist. Als erste Bedingung der Verwirklichung desselben bezeichnet er die *Freiheit*, als zweite die *Geselligkeit*. *b*) Der zweite Gegensatz, den die anthropologische Aesthetik behandelt, ergiebt sich aus der Besonderung der Schönheit selbst als Erscheinungsform eines konkreten Inneren: der Gegensatz von *architektonischer* und *freier* Schönheit. Er deducirt denselben (in der Abhandlung *Ueber Anmuth und Würde*) an der „Mythe vom Gürtel der Venus“ und kommt nach mancherlei, aus dem Festhalten an dem Vorstellungsinhalt dieser Mythe entspringenden miſsverständlichen Reflexionen, zu der zwar einseitigen, aber sonst richtigen Unterscheidung, daſs *Anmuth* Ausdruck schöner Seelenbewegung, *Würde* Ausdruck sittlich groſsen Handelns sei. —

3) Die **kunstphilosophische** Aesthetik, welche die dritte Seite des subjektiven Schönheitsbegriffs, nämlich die Betrachtung des Menschen als schöngestaltenden umfaſst, begründet Schiller in echt spekulativer Weise auf den ***ästhetischen Schein***, als specifischen Inhalt des allgemein-menschlichen Kunstbedürfnisses, und obschon er dabei zu dem miſsverständlichen Satze gelangt, daſs im Künstlerischen „der Stoff durch die Form *vertilgt*" werde, so verliert doch in der weiteren Ausführung diese einseitige Behauptung viel von ihrer anfänglichen Schroffheit und mildert sich zu der einer gewissen Gleichberechtigung und Versöhnung der beiden entgegengesetzten Momente. Die daraus entwickelte Sonderung der Künste, welche er indeſs nicht bis zu einer organischen Gliederung fortführt, leitet ihn hauptsächlich auf die nähere Bestimmung des Begriffs der **Poesie**, in welchem er zunächst den Gegensatz des ***Naiven*** und ***Sentimentalen***, als bestimmende Anschauungsformen der antiken und modernen Dichtung, heraushebt und dann näher in den Begriff des ***Pathetischen*** und die Kunstgesetze des ***Tragischen*** eingeht. — Seine Gedanken über das Wesen der **bildenden Künste** und der **Musik** sind nur sehr aphoristisch und gleichsam in laienhafter Weise ausgedrückt, obschon sich, z. B. in seinen Aeuſserungen über Landschaftsmalerei, ein richtiges Gefühl ausspricht.

§ 50. ***Jean Paul*** bildet, abgesehen von der geistreich paradoxalen und antithetisch pikanten Form seiner Sprache, darin einen eigenthümlichen Gegensatz gegen Schiller, daſs er — als Prosaiker — in seinem Aesthetisiren eine groſse Ueberschwenglichkeit des Ausdrucks und einen auſserordentlichen Blumenreichthum der Anschauung offenbart, während Schiller — der Dichter — in seinen ästhetischen Abhandlungen meist eine fast nüch-

terne Weise des Reflektirens zeigt, die sich nur selten zu poetischer Anschaulichkeit erwärmt. In der Sache selbst theilt er mit Schiller nicht nur die allgemeine Basis des kantischen Subjektivismus, sondern auch die vorwaltende Tendenz auf die Poesie; aber in dieser Beschränkung tritt er wieder darin zu ihm in einen entschiedenen Gegensatz, daſs er den Hauptaccent seines Interesses nicht, wie Schiller, auf das Tragische und Elegische, sondern auf den *Humor* und das *Komische* legt. So steht dem tragischen Pathos Schiller's das humoristische Pathos Jean Paul's als Gegenbild gegenüber.

Die Theorie des Humors ist so der eigentliche Zweck seiner *Vorschule der Aesthetik*, obschon er, um denselben zu erreichen, bis zum allgemeinen Begriff der Poesie zurückgreift, indem er zunächst die *poetischen Kräfte* (Einbildungskraft und Phantasie) untersucht, als deren höchste Stufe er das *aktive Genie* bezeichnet. Weiter geht er dann in den formalen Gegensatz in der objektiv-poetischen Anschauung, nämlich in den Gegensatz des *Antiken* und *Romantischen* ein, welches letztere er mit dem Christlichen identificirt. Hinsichtlich des stofflichen Gegensatzes in der objektiv-poetischen Anschauung behandelt er die in demselben enthaltenen Momente der *Charaktere* und der *Geschichtsfabel*. In der subjektiv-poetischen Anschauung endlich, wozu eigentlich in formaler Beziehung die Erörterung der poetischen Kräfte gehört, läſst er diesen Unterschied zwischen Form und Stoff fallen, indem er nur die dem letzteren angehörenden Momente des *Erhabenen*, des *Komischen* u. s. f. untersucht. Allein diese Erörterungen treten bei ihm keineswegs in dieser logischen Gliederung auf, sondern sind vielfach durcheinander gemischt, was die Darstellung seiner

ästhetischen Ansichten nicht nur sehr erschwert, sondern diese selbst auch mehrfach einander widersprechend erscheinen läſst. Obgleich daher seine Vorschule der Aesthetik mit dem Anspruch an eine allgemeine Theorie des Schönen oder doch der Kunst auftritt, so kann sie diese Geltung schon deshalb nicht beanspruchen, weil sie sich nur auf eine Kunst, nämlich auf die Poesie, beschränkt.

§ 51. *Wilhelm von Humboldt* bildet nun, als der Dritte im Bunde mit Schiller und Jean Paul, zu beiden einen Gegensatz. Während in Schiller der ästhetische Subjektivismus sich als *Pathos der Reflexion* offenbart, deren Resultat das Ideal des „ästhetischen Menschen“ als Problem harmonischer Totalität sein soll, nimmt derselbe in Wilhelm von Humboldt die Form einer *Aristokratie des Geschmacks* an, dessen Ziel das Ideal des „ästhetisirenden Subjekts“ selbst in solcher harmonischen Totalität ist. Gegen Jean Paul, als Vertreter des *humoristischen Subjektivismus*, verhält er sich ebenfalls oppositionell, indem er gegen die Willkür der paradoxalen Geistreichheit die gehaltvolle Würde einer gemessenen und feinen Sprache geltend macht, der es jedoch nicht minder an Bestimmtheit und logischer Schärfe mangelt. Darin aber kann er als der Vollender der Aufgabe der nachkantischen Populärästhetik betrachtet werden, daſs er das von Schiller aufgestellte Problem des ästhetischen Menschen in sich selbst als ästhetisirendem Subjekt praktisch zu lösen unternimmt. Aber die Idee einer Totalität der harmonischen Entwicklung schlägt bei ihm in die abstrakte und darum unwahre Aufhebung der konkreten Gegensätze des Schönen zu einer indifferenten Verschwommenheit aller charakteristischen Bestimmtheit, selbst hinsichtlich des Ideals menschlicher

Gestalt, als angeblicher Verschmelzung männlicher und weiblicher Schönheit, um; und indem er diese abstrakte Idealität auch auf die Verwandtschaft der Künste überträgt, geräth er in eine Reihe von Widersprüchen, welche als die nothwendige Konsequenz und darum als die natürliche Schranke des Princips des ästhetischen Subjektivismus betrachtet werden müssen. Endlich geht er auch noch auf die Verschiedenheit der Künste von einander ein, die er hinsichtlich ihres Werths danach klassificirt, je mehr *Objektivität* sie besitzen. Als Eigenthümlichkeit ist zu erwähnen, dafs er alle Poesie in *plastische* und *lyrische* eintheilt, wovon erstere das *Epos* und das *Drama* umfassen soll.

Philosophisch erhält der kritische Subjektivismus, zu dem die nachkantische Popularphilosophie den Kant'schen Kriticismus fortgebildet hat, seine entsprechende Form erst in dem Fichte'schen *Idealismus*, in welchem die ganze Welt der Erscheinung lediglich in das Ich verlegt und in demselben allein als existirend gedacht wird. Hiemit ist der Bruch gegen die durch die Reflexionsepoche als bestehend vorausgesetzte Objektivität der Erscheinungswelt, also auch des Schönen, vollendet und die Forderung einer Rekonstruction derselben aus dem Absoluten selbst aufgestellt. — Diese Aufgabe wird zuerst von Schelling und mit ihm von Hegel acceptirt und damit der Grund zur *spekulativen Philosophie* im engeren Sinne gelegt, welche von da an die Grundlage der Aesthetik bildet. Damit stehen wir am Anfange der dritten Periode der Geschichte unsrer Wissenschaft.

Buch III.

Dritte Periode: Geschichte der Aesthetik des 19. Jahrhunderts.

§ 52. Einleitung: Die Fortbildung des philosophischen Princips als Grundlage der Aesthetik dieser Periode.

383. Bei dem Versuch, den Fortgang des philosophischen Princips nach Kant, zunächst durch Fichte, bis zu Schelling und Hegel hin, seinem Wesen nach zu begreifen, drängen sich uns sogleich zwei äußserliche Beobachtungen auf, welche scheinbar in einem Widerspruch mit einander stehen: die eine, daſs mit der Kant'schen Philosophie plötzlich der Faden reiſst, der bis dahin die ganze gebildete Welt, die Dichter, Staatsmänner u. s. f. sowie auch die Fachmänner der positiven Wissenschaft mit der Philosophie in lebendiger Verbindung erhalten hatte; die andere, daſs trotzdem die Philosophie, wenn auch indirekt, viel tiefer als je vorher in den Kern des Volksbewuſstseins eindringt und dasselbe von Innen heraus zu revolutioniren beginnt. — Was den ersten Punkt betrifft, so kann es dem Beobachter nicht entgehen, daſs schon Fichte sich wenig. weniger noch Schelling, am wenigsten Hegel einer theilnahmsvollen Werthschätzung jener praktischen Intelligenzen erfreute, welche als Popularphilosophen gleichsam den Hofstaat der Philosophen von Fach bilden: Fichte, Schelling und Hegel, geschweige denn Herbart und Schopenhauer, sind nicht mehr *populär* in dem Sinne, wie es Kant war. Man scheint endlich verdrieſslich darüber zu werden, daſs die Philosophie dem Denken das Denken immer saurer macht, und läſst daher die Philosophie, obwohl aus gleichsam traditionellem Respekt vor den Philosophen mit achtungsvollem Schweigen, bei Seite liegen. Heut zu Tage, wo dieser Respekt zur Mythe geworden, begnügt man sich nicht mit solchem schweigenden Tadel: man schimpft ganz ungescheut über sie oder verhöhnt sie. Und doch ist Kant im Grunde viel unverständlicher als z. B. Hegel; sowie denn auch gerade Dieser — freilich, ohne daſs das 19. Jahrhundert darüber schon ein klares Bewuſstsein hätte, so daſs es solches Ansinnen mit zorniger Entrüstung zurückweisen würde — den allergewaltigsten, tief revolutionären Einfluſs auf die Entwicklung

des Geistes in diesem Jahrhundert gehabt hat. Theoretisch beginnt die geistige Revolution im Denken schon mit Fichte, praktisch wird sie erst durch Hegel. Hegel selbst ist mit sich darüber vollkommen im Klaren. Zwar über sich selbst und seine Bedeutung macht er nirgends eine Andeutung, er begnügt sich damit, solche Bedeutung zu haben; über Fichte aber und dessen Bedeutung gegenüber Kant spricht er sich ganz unverhohlen aus. „Fichte's Philosophie" — bemerkt er[1]) — „macht in der äufseren Erscheinung der Philosophie einen bedeutenden Abschnitt. Von ihm „und seiner Manier kommt das abstrakte Denken, die Deduction und „Konstruction. Mit der Fichte'schen Philosophie hat sich daher eine „Revolution in Deutschland gemacht. Bis in die Kant'sche „Philosophie hinein ist das Publikum noch mit fortgegangen, „bis dahin erweckt die Philosophie noch ein allgemeines Interesse; sie war zugänglich, man war begierig darauf, sie gehörte „zu einem gebildeten Manne. Sonst beschäftigten sich noch „Geschäftsmänner damit, jetzt sinken ihnen die Flügel..."

Wie ist es nun mit dieser Thatsache zu vereinigen, dafs Fichte selbst sich für einen *Kantianer* und, was noch auffallender ist, dafs Schelling sich für einen *Fichtianer* erklärte; dafs Fichte in seinen ersten philosophischen Arbeiten so völlig *kantisch* sprach, dafs man dieselben für Arbeiten Kant's ansah, und Schelling in den seinigen anfangs ebenso vollständig innerhalb der Fichte'schen Ausdrucks- nicht nur, sondern auch Anschauungsweise sich bewegte? — Indem wir auch hierüber uns möglichst kurz — denn wir können selbstverständlich die Principien dieser Philosophien hier nur soweit berühren, als sie für die Geschichte der Aesthetik von unumgänglicher Bedeutsamkeit erscheinen — zu orientiren versuchen, werden wir zugleich auch den Ausgangspunkt für die Verständigung über die weitere Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins finden. Wir haben also, aber unter einem andern Gesichtspunkt, als den wir bei dem Uebergange zur Populärästhetik in's Auge zu fassen hatten, wieder an Kant anzuknüpfen.

384. Es wurde schon am Schlufs des vorigen Buches bemerkt, dafs der Uebergang von Kant zu Fichte im Wesentlichen darin bestand, dafs Kant zwar das *Subjekt* ebenfalls schon als das allgemein-Gültige gesetzt hatte, jedoch so, dafs diese Geltung nur für das Subjekt selbst als eine unbedingte erschien, indem über das *Ding an sich*, d. h. über das Objekt seinem Wesen nach, nichts

---

[1]) *Geschichte der Philosophie* III, S. 578.

bestimmt werden könne. Hiemit aber war keineswegs behauptet, dafs das Objekt nicht Bestimmtes sei, sondern die Bestimmtheit fiel nur aufserhalb der Sphäre des Subjekts, oder: das Subjekt blieb gegenüber dem Objekt, als einer gegen es inkommensurablen Gröfse, bei der Indifferenz stehen. Fichte nun, indem er die Alleingültigkeit des Subjekts als des *Ich* aufnahm, fafste die Unbedingtheit derselben nicht blos als eine subjektive, sondern als eine absolute, d. h. er setzte das Subjekt selbst als absolut, gegen welche Unbedingtheit nun das Objekt nicht mehr indifferent bleiben konnte, sondern als *Nicht-Ich* zur abstrakten Negation des Subjekts sich verhärtete. In Wahrheit ist, obschon sowohl das Kant'sche wie das Fichte'sche Princip als Subjektivismus erscheint, ein Abgrund zwischen beiden; denn während Kant sich nur beschied, vom *Ding-an-sich* nichts wissen zu können, sondern lediglich das Wissen als ein *subjektives* bestimmte, von dem es dahin gestellt bleiben müsse, ob ihm draufsen ein Objektives entspreche oder nicht, setzte Fichte das Wissen als *absolutes*, also das Sein als blos *subjektives*, in dem Sinne, dafs das Subjekt nicht nur alles Wissen, alle Bestimmung und Bestimmbarkeit, in sich enthalte, sondern dafs in Wirklichkeit Nichts sei, als was diesem Wissen entspreche, was durch es bestimmt werde. Er sagt[1]): „Es existirt überall nichts weiter als „das Ich, und Ich ist da, weil es da ist; was Da ist, ist nur im „Ich und für Ich". — Hiemit ist nun einerseits das *Ding-an-sich* selbst aufgehoben, andrerseits ist aber auch, gleichsam vorahnend, damit angedeutet, dafs der Inhalt des Objekts ebenfalls Idee sei. Aber Fichte fafst die Idee nicht als absolute, nicht als Quelle und Einheit der unendlichen Subjektivität und der unendlichen Objektivität, d. h. in ihrem koordinirten Gegensatz von Geist und Natur, sondern nur von der subjektiven Seite als Geist: so wird der Kant'sche Subjektivismus in ihm zwar zum Idealismus, aber dieser Idealismus bleibt im Subjektivismus stecken und kommt dadurch, nämlich weil er diesen zugleich als absoluten setzt, in einen ungelösten Widerspruch mit sich selbst.

Man sollte nun vermuthen, dafs mit diesem Anfang, d. h. mit dem inneren Widerspruch des Begriffs eines *absoluten Subjektivismus* — dies kommt aber auf Dasselbe heraus (und in der Praxis, z. B. bei den Schlegel, ist es auch herausgekommen) wie subjektiver Absolutismus — auch schon das Ende erreicht sei, da es schlechterdings unmöglich erscheint, vom Subjekt, diesem einfachen Punkt,

---

[1]) Fichte: *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* S. 13.

um den sich Alles dreht, ohne dafs er selbst sich weiterbewegt, fortzukommen. Denn der kleinste Schritt führt in's Objekt, dieses aber ist nichts als die abstrakte Negation, d. h. das schlechthin Wesenlose und Nichtseiende. Fichte bringt indefs solchen Fortgang dadurch fertig, dafs er das *Ich* und das *Nicht-Ich* als blofse Kategorien, d. h. in ganz abstrakter Weise — etwa wie in der Mathematik $\sqrt{+1}$ und $\sqrt{-1}$ als blofse Formeln, denen in Wahrheit nichts Konkretes zu entsprechen braucht, wenn nur nach der abstrakten Verstandesoperation des Rechnens das Resultat ein konkretes ist — in Beziehung auf einander betrachtet. Wir können uns hier nicht darauf einlassen, nachzuweisen, dafs dieser Begriff der *Beziehung*, da er kommensurable Werthe voraussetzt, ganz willkürlich als *deus ex machina* herangezogen wird, um die an sich unmögliche Bewegung des *Ich* zu bewirken; sondern haben nur thatsächlich anzuführen, dafs Fichte, nachdem er sich auf diese Weise scheinbar kommensurable Werthe geschaffen, auf dem Wege der Konstruction zu erreichen weifs, was er zu einem philosophischen System inhaltlich braucht. Der Begriff der Beziehung tritt zunächst in der Form der gegenseitigen Beschränkung auf: „Das Ich „sowohl als das Nichtich sind beide durch das Ich und im Ich „gesetzt als durcheinander gegenseitig beschränkbar"[1]) Aus solcher Annahme des gegenseitigen Beschränkens — als ob ein Wesenloses, ein nicht Existirendes überhaupt zu beschränken wäre oder beschränken könnte! — entspringt dann der Gegensatz der theoretischen und praktischen Vernunft; jene nämlich dadurch, dafs das Ich durch das Nichtich, diese, dafs umgekehrt das Nichtich durch das Ich beschränkt wird. Von solcher Kategorie des *Beschränkens* zu der des Bestimmens zu gelangen, ist jetzt nur noch eine Kleinigkeit, und damit ist denn der konkrete Inhalt als Gegensatz von Intelligenz und Sittlichkeit gewonnen. Jene ist das „Ich als abhängig von „einem unbestimmten Nichtich"[2]), diese das „Ich sich selbst setzend „als bestimmend das Nichich". In letzterer Hinsicht ist die Thätigkeit des Ich, sagt Fichte[3]), „*objektive* Thätigkeit". Aber sofern das Nichtich, worauf sich das Ich bei solcher Bestimmung bezieht, an sich unbestimmt bleibt, so ist das Bestimmen selbst ein unendliches, d. h. ein endloses. Solche endlose Thätigkeit ist aber keine wirkliche Thätigkeit, denn wirkliches Thun kann nicht resultatlos bleiben, sondern nur ein Streben, welches in's Unbestimmte, in die schlechte Unendlichkeit sich verläuft.

---

[1]) A. a. O. S. 27 ff. — [2]) A. a. O. S. 228. — [3]) A. a. O. S. 233 ff.

Dieser Punkt ist es, an welchem, wie wir später sehen werden, der Subjektivismus der Schlegel anknüpft. Fichte bezeichnet dieses Streben in's Unendliche als „Sehnsucht nach dem Göttlichen“; das Ich flieht aus sich selbst, ohne doch sich zu verlassen, es schwingt sich gleichsam um sich selbst herum: kein Wunder, daſs es dadurch schwindlig wird. Denn in der Sehnsucht, der Wehmuth, dem Romantischen überhaupt, wie die ästhetische Weise dieses abstrakten Ichthums heiſsen kann, ist das Subjekt zwar immer bei sich, aber nie in Ruhe; nicht wie im Pathos, in der Leidenschaft, im Enthusiasmus, im substanziellen Denken zunächst auſser sich im Andern, in der Idee, und wieder als *Rückkehr* zu sich. Daher ist jenes Beisichsein mit keiner Klarheit des Bewuſstseins verbunden, denn diese ist ohne objektive Erkenntniſs nicht möglich, vielmehr ist es nur schwindendes und schwindelndes Bewuſstsein, einerseits also Selbstsucht, andrerseits auch wieder die Sucht nach Anderem, aber als bloſse Sehnsucht, die leer bleibt, weil sie von der Selbstsucht nicht loskommt. Die konkrete Erscheinung solcher leeren und impotenten Sehnsüchtigkeit im wirklichen Menschen ist der *Romanticismus* als ästhetischer Schwindel. Es ist daher psychologisch leicht zu erklären, wie Fichte in seiner späteren, mehr populären Philosophie fast auf den Jacobi'schen Standpunkt der unmittelbaren Gewiſsheit des Göttlichen zurückgehen konnte, so daſs nun an Stelle des absoluten Ichthums die *göttliche Idee* tritt, welche nicht nur „der Grund aller Philosophie“ sei, sondern auch sich offenbare als die Welt.[1]) Hiemit hat sich denn der abstrakte Subjektivismus selbst als banquerott erklärt und vernichtet. — Für die Aesthetik hat Fichte, wie wir sehen werden, selbst wenig gethan. Aber sein Princip ist von groſser praktischer Tragweite, hauptsächlich freilich in negativer Weise, gewesen.

385. Der weitere Fortgang ist nun im Grunde ein ziemlich einfacher. Fichte endete mit der Verzweiflung an dem absoluten Subjektivismus; allein es giebt einen naturgemäſseren Ausweg aus dem Widerspruch desselben, nämlich dessen Erkenntniſs als eines solchen. Zu dieser Erkenntniſs führte Schelling die Philosophie, indem er, obgleich von Fichte ausgehend, dem Idealismus des Subjekts den analogen des Objekts gegenüberstellte und geltend machte. Wir sahen, daſs Fichte, indem er das Nichtich durchaus als durch das Wissen des Ich gezetzt behauptete, damit implicite die Idealität des Objekts, d. h. daſs es Gedankeninhalt habe, aussprach. Indem

[1]) *Ueber das Wesen des Gelehrten.* S. 4 ff, 25 ff.

Schelling hieran anknüpfte, ging er über Fichte dadurch hinaus, daſs er diese objektive Idealität von ihrer unbedingten Abhängigkeit vom Subjekt befreite und als an sich (nicht blos für das Subjekt) seiende wieder zum Bewuſstsein brachte.

Die Möglichkeit, ja Nothwendigkeit solches Hinausgehens über Fichte lag für Schelling in der Doppelsinnigkeit des Ich, daſs es einmal als absolute Intelligenz, d. h. als göttliche Vernunft, gefaſst werden sollte und zugleich in seiner einseitigen Besonderheit als abstrakte Subjektivität des Bewuſstseins. Denn diese Besonderheit wird durch bloſse Negation des Anderssein nicht zur Absolutheit, sondern fordert als Gegensatz mit Nothwendigkeit eine ebenso abstrakte Objektivität des Nichtbewuſsten, d. h. die Natur, und erst die Aufhebung dieses Gegensatzes zu einer höheren Einheit erzeugt den konkreten Begriff des Absoluten.

386. Zu diesem tieferen Begriff der absoluten Einheit von Objektivität und Subjektivität kommt jedoch Schelling noch nicht, wenigstens nicht in der spekulativen Weise, daſs er beide Seiten des Gegensatzes, die Welt des objektiven Geistes, d. h. das Reich der Natur, und die Welt des subjektiven Geistes, d. h. das Reich des Bewuſstseins, aus einem höchsten Grundprincip entwickelt; sondern er betrachtet diese beiden entgegengesetzten Offenbarungsformen der absoluten Vernunft als *zwei einander fordernde Pole*, welche die Wechselbeziehung zu einander haben, daſs, wenn man von dem einen Pol (Intelligenz oder Natur) ausgehe, man nothwendig zu dem andern (Natur oder Intelligenz) fortgeleitet werde. Hierauf gründet er die beiden Formen oder Theile der Philosophie, die *Philosophie der Intelligenz*, d. h. des subjektiven Geistes, und die *Philosophie der Natur*, die des objektiven Geistes. In der letzteren, wo also vom Objekt ausgegangen wird, ist das Ziel, die Erscheinungen in ihrer inneren Gesetzmäſsigkeit zu begreifen, um zu ihrem intelligiblen Inhalt zu gelangen. Die Untersuchung führt zu der Erkenntniſs, daſs die Natur einen Organismus der Entwicklung darstellt, dessen aufsteigender Stufengang als höchste Spitze die Intelligenz des subjektiven Bewuſstseins zum Resultat hat. So zeigt sich also hier als Endpunkt der Philosophie der Natur oder des objektiven Geistes die Subjektivität des menschlichen Bewuſstseins. Die andere Richtung des Philosophirens, welche von der Intelligenz beginnt, macht diese also zunächst selbst zum Objekt des Erkennens; dies ist aber, sagt Schelling, da hierin das Ich zugleich als Subjekt und Objekt gesetzt ist, nicht auf dem Wege der Vermittlung, sondern nur in unmittelbarer Weise möglich, welche er die intellektuelle

Anschauung nennt. Denn da das Bewufstsein selber das Objekt des Erkennens ist, so würde — wenn das Erkennen nur ein bewufstes wäre — ein logischer Cirkel entstehen, der resultatlos bleiben müfste. Die *intellektuelle Anschauung* ist ihrer Form nach wesentlich die Intuitivität, welche überhaupt als die charakteristische Form des objektiven Idealismus erscheint. Die Intuitivität aber ist diejenige höchste Spitze des Erkennens, wodurch die Intelligenz wieder zur Natur wird.

387. Diese unmittelbare Einheit des Bewufstseins als Subjekt-Objekts erklärt nun Schelling als das Produkt einer ästhetischen Action der Einbildungskraft, und als die konkrete Realisation desselben die Kunst. In ihr allein sei die intellektuelle Anschauung als unmittelbares Wissen mit der Subjektivität des Bewufstseins vollkommen Eins, mithin der Widerspruch zwischen Natur und Geist gelöst. Das Philosophiren, sofern es nicht lediglich auf dem bewufsten Erkennen beruhe, sondern ebenso sehr als besondere Befähigung eine Genialität der Einbildungskraft voraussetze, werde dadurch selber künstlerisches Produciren, und Das, was es producirt, ein Kunstwerk. Analog damit „ist das Universum im Absoluten als „das vollkommenste organische Wesen und als das vollkommenste „Kunstwerk gebildet: für die Vernunft, die diese Einheit in ihm „erkennt, erscheint sie als absolute Wahrheit, für die Einbildungs„kraft, die sie sich in ihm vorstellt, als absolute Schönheit. „Jedes von beiden drückt aber nur dieselbe Einheit von verschiede„nen Seiten aus“[1]).

Das Verhältnifs der Kunst zur Natur bestimmt er dann so[2]): „Es wird postulirt, dafs im Subjektiven, im Bewufstsein selbst, „jene zugleich bewufste und bewufstlose Thätigkeit aufgezeigt werde. „Eine solche Thätigkeit ist allein die *ästhetische*, und jedes Kunst„werk ist nur zu begreifen als Produkt einer solchen. Die idea„lische Welt der Kunst und die reelle der Objekte sind „also Produkte einer und derselben Thätigkeit; das Zusammentreffen „beider ohne Bewufstsein giebt die wirkliche, mit Bewufstsein die „ästhetische Welt. Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche „bewufstlose Poesie des Geistes; das allgemeine Organon der Philo„sophie aber, und der Schlufsstein ihres ganzen Gebäudes, ist die „*Philosophie der Kunst*“.... Das Verhältnifs der Kunst zur Philosophie aber bestimmt er folgendermaafsen[3]): „Die Philoso-

[1]) *Neue Zeitschrift für spekulative Physik* Bd. I, St. II, S. 41 ff. — [2]) *System des transcendentalen Idealismus.* Tübingen 1800. S. 18. — [3]) A. a. O. S. 21.

„phie beruht ebenso gut wie die Kunst auf dem produktiven Ver- „mögen, und der Unterschied beider blos auf der verschiedenen „Richtung der produktiven Kraft. Denn anstatt dafs die Production „in der Kunst nach aufsen sich richtet, um das Unbewufste durch „Produkte zu reflektiren, richtet sich die philosophische Production „unmittelbar nach Innen, um es in intellektueller Anschauung zu „reflektiren. Der eigentliche Sinn, mit dem diese Art der Philoso- „phie aufgefafst werden mufs, ist also der ästhetische, und eben „darum die Philosophie der Kunst das wahre Organon der „Philosophie".

388. An dieser *ästhetischen,* d. h., wenn man die Sache ihrem wahren Wesen nach betrachtet, auf die Einbildungskraft basirten, poetisch geformten Weise des Philosophirens hat nun Schelling, trotz mancher Wandlungen und Weiterungen seines ursprünglichen Princips, immer fest gehalten. Denn schliefslich ist auch seine spätere Offenbarungsphilosophie, mit der er nach 40jährigem Schweigen auftrat, um dadurch seine ganze Vergangenheit abzuleugnen, ebenfalls durchaus auf die Einbildungskraft basirt, soweit sie sich nicht auf künstliche Sophistik beschränkt. Er hat kein eigentliches System der Philosophie begründet, in dem Sinne, dafs er die verschiedenen Gebiete, in die sich die Welt des Gedankens organisch zerlegt, ausgebaut und zu konkreten Sphären des Wissens gestaltet hätte; sondern seine einzelnen Schriften behandeln die verschiedensten Gegenstände. Nur in die Naturphilosophie ist er näher eingegangen, so dafs man ihn gewöhnlich nur als Naturphilosophen betrachtet. Was die Kunst betrifft, so ist Das, was er darüber sagt, sehr allgemein gehalten. Dagegen aber hat er die Philosophie selbst, seinem Princip nach, als Künstler betrieben, d. h. sie in einer Sprache vorgetragen, die mehr und mehr das Gepräge eines fast phantastischen Ahnens, einer dunkeln Orakelhaftigkeit angenommen hat, der gegenüber sich denn der Leser meist in der Lage befindet, dafs, wenn sein Ahnen mit dem Ahnen des Philosophen nicht eine gewisse Verwandtschaft besitzt und damit parallel geht, er sich bescheiden mufs, nicht zu verstehen, was gesagt wird. Sagt Schelling doch selbst ganz unverhohlen, dafs ihn nur die „Klugen" zu verstehen vermöchten, womit er andeutet, dafs Diejenigen, die ihn nicht verständen, d. h. Das nicht für die Wahrheit nähmen, was er lehre, eben *nicht klug* seien; allerdings eine bequeme Art, die Wahrheit zu beweisen. Allein die Unverständlichkeit liegt bei Schelling meist in dem Mangel an durchsichtiger Klarheit des Gedankens selbst; das Denken schwimmt und verschwimmt bei ihm oft in dem Nebel,

der die Einbildungskraft darum hüllt, und verbirgt sich so dem prüfenden Blick. —

389. Wie die Polarität des Schelling'schen idealistischen Dualismus durch die Einseitigkeit des Fichte'schen Subjektivismus gefordert wurde, so fordert jene ihrerseits den Fortgang zu einem Princip, in welchem sich der auch hier noch bestehen bleibende Gegensatz versöhnt: diese Versöhnung wird nun im absoluten Idealismus Hegel's dadurch erreicht, dafs die Schelling'schen Pole, zwischen denen die Bewegung nur gleich einer Pendelschwingung der Idee hin- und herging, als die differenten und zugleich identischen Ausstrahlungen der Idee selbst erkannt werden, die Bewegung also als eine doppelte und zwar nicht als hin- und herwärts dieselbe Linie beschreibende, sondern — um in dem Gleichnifs zu bleiben — als von dem Punkte, wo der Pendel aufgehängt ist, d. h. von der ruhenden, aber in sich das Bewegungsprincip enthaltenden Idee, ausgehende aufgezeigt wird. Mit einem Worte: Es ist die absolute Idee selbst, welche, alle Gegensätze in sich bergend, sich in sich selbst entzweit und in den Gegensatz *Natur* und *Geist* auseinandertritt, um sich nun, durch diese Besonderung zur Verwirklichung gelangt, im Selbstbewufstsein der menschlichen Vernunft zu versöhnen und so zugleich zur höchsten Individualisirung zu gelangen. Hegel spricht sich über seinen Standpunkt selber in folgender Weise aus[1]: „Der nunmehrige Standpunkt der Philosophie ist, dafs die Idee in „ihrer Nothwendigkeit erkannt, die Seiten ihrer Diremtion, Natur „und Geist, jede als Darstellung der Totalität der Idee, und nicht „nur als an sich identisch, sondern als aus sich selbst diese Eine „Identität hervorbringend, und diese dadurch als nothwendig erkannt „werde. Natur und geistige Welt oder Geschichte sind die beiden „Wirklichkeiten; was als wirkliche Natur ist, ist Bild der göttlichen „Vernunft; die Formen der selbstbewufsten Vernunft sind auch Formen der Natur. Das letzte Ziel und Interesse der Philosophie „ist, den Gedanken, den Begriff mit der Wirklichkeit zu versöhnen. „Es ist leicht, die Befriedigung sonst auf untergeordneten Standpunkten, in Anschauungs- und Gefühlsweisen zu finden. Je tiefer „aber der Geist in sich gegangen, desto stärker ist der Gegensatz, „desto breiter der Reichthum nach Aufsen. Im Begreifen durchdringen sich geistiges und natürliches Universum als Ein harmonisches „Universum, das sich in sich flieht, in seinen Seiten das Absolute „zur Totalität entwickelt, um eben damit, in ihrer Einheit, im Ge-

[1]) *Geschichte der Philosophie* III, S. 617.

„danken, sich bewufst zu werden. Die Philosophie ist so die wahr-„hafte Theodicee, gegen Kunst und Religion und deren Empfindun-„gen, — diese Versöhnung des Geistes, und zwar des Geistes, der „sich in seiner Freiheit und in dem Reichthum seiner Wirk-„lichkeit erfafst hat."

390. Diese beiden Momente: *Freiheit des Geistes* und *Reichthum seiner Wirklichkeit* sind es, auf deren konkrete Darstellung die ganze, ebenso freie wie reiche, Thätigkeit der Hegel'schen Philosophie ausgegangen ist. Er zuerst hat die verschiedenen Verwirklichungsphasen sowohl des subjektiven wie des objektiven Geistes in fester gegliederter Systematik und zugleich in ihrem Zusammenhange als besondere Manifestionsweisen der absoluten Idee bearbeitet. Es ist hier weder der Ort, die Gliederung dieses Organismus, als welcher die Hegel'sche Philosophie dasteht, in ihrer Eigenthümlichkeit darzustellen, noch die weitere Entwicklung über ihn hinaus zu verfolgen, deren Möglichkeit theils in formalen Schwächen seines Systems oder, wenn man will, seiner Methode liegt, theils aber auch — und zwar zum gröfsten Theil — in einem Mangel an Verständnifs für seinen grofsen und tiefen Geist. Wir wollen uns hier nicht den hohen Genufs verkümmern, den wir an dieser grofsartigen Gedankenschöpfung, der gröfsten seit Aristoteles, haben müssen. Mit dem Hegel'schen absoluten Idealismus schliefst diese Stufenfolge des Idealismus, die durch Fichte, Schelling, Hegel bezeichnet wird, ab. Das Weitere mufs einer besonderen Betrachtung, nämlich der Einleitung zur zweiten Stufe dieser Periode [1]), vorbehalten bleiben. Nur das Eine haben wir noch anzugeben, nämlich die Stellung, welche Hegel (im Unterschied von Schelling) der Philosophie zur Kunst und den andern substanziellen Gebieten des subjektiven Geistes anweist.

391. Am Schlufs seiner *Geschichte der Philosophie* spricht er sich darüber folgendermaafsen aus: „Das reine Denken ist fortge-„gangen zum Gegensatz des Subjektiven und Objektiven; die wahr-„hafte Versöhnung des Gegensatzes ist die Einsicht, dafs dieser Ge-„gensatz, auf seine absolute Spitze getrieben, sich selbst auflöst, an „sich, wie Schelling sagt, die Entgegengesetzten identisch sind — „und nicht nur *an sich*, sondern dafs das ewige Leben dieses ist, „den Gegensatz ewig zu produciren und ewig zu versöhnen. In „der Einheit den Gegensatz und im Gegensatz die Einheit zu wissen, „dies ist das absolute Wissen; und die Wissenschaft ist dies,

[1]) S. unten No. 545.

„diese Einheit in ihrer ganzen Entwicklung durch sich selbst zu „wissen... Wirklich ist der Geist nur, indem er sich selbst als „absoluten Geist weifs; und dies weifs er in der Wissenschaft. „Der Geist producirt sich als *Natur*, als *Staat*; jene ist sein be„wufstloses Thun, worin er sich ein Anderes, nicht als Geist ist; „im Staat, in den Thaten und im Leben der Geschichte, wie „auch der Kunst, bringt er sich zwar auf bewufste Weise hervor, „weifs von mancherlei Arten seiner Wirklichkeit, jedoch auch nur „von Arten derselben. Aber nur in der Wissenschaft weifs er „von sich als absolutem Geist; und dies Wissen allein, der Geist, „ist seine wahrhafte Existenz“.

Das Nähere über die Stellung der Kunst zur Philosophie, sowie auch zur Religion wird später bei der Kritik der Hegel'schen Aesthetik erörtert werden[1]); ebenso die Art und Weise, wie Hegel die Kunst überhaupt in sein wissenschaftliches System einordnet, und welche Stellung seine Aesthetik — die erste überhaupt, welche den Versuch gemacht hat, das ganze Gebiet des Schönen und der Kunst dem Begreifen zu unterwerfen — in der Entwicklung der ästhetischen Idee einnimmt. Diese Uebersicht über den Fortgang des philosophischen Denkens in dieser Periode bis zu seinem ersten Hauptabschlufs, über welchen wir im Princip auch heute noch — genau betrachtet — kaum anders als negativ erst hinausgekommen sind, sollte nur einen Leitfaden für die Verständigung über die Entwicklung der Aesthetik innerhalb dieses Fortganges darbieten. Wir haben hiebei also, indem wir uns unsrer speciellen Aufgabe, nämlich der Kritik der in dieser Periode auftretenden ästhetischen Systeme zuwenden, zunächst wieder an die kantische Populärästhetik anzuknüpfen.

392. Zuvor jedoch ist eine andere Betrachtung anzustellen, nämlich über die Lage des ästhetischen Bewufstseins jener Zeit im Anfange dieser Periode überhaupt.

Bei der Einleitung in die Geschichte der Aesthetik der zweiten Periode, d. h. des 18. Jahrhunderts, wurde eine ähnliche Betrachtung unter der Ueberschrift: „Sprung über das Mittelalter“ der Uebersicht über die Standpunkte der damaligen Philosophie vorausgeschickt; hier müssen wir eine solche der Uebersicht über die Standpunkte folgen lassen, weil die Stellung, welche die beiden Aeufserungsweisen des Geistes, nämlich des kunstgeschichtlichen und des kunstphilosophirenden, zu einander einnehmen, eine wesentlich veränderte ist.

[1]) S. unten No. 504.

Während nemlich, wie wir sahen, die ganze nachantike Kunstgeschichte ihr besonderes Leben führt und, unbeeinflufst von jedem wissenschaftlichen Entwicklungsprincip, welches in das geschichtliche Bewufstsein der Nationen eindringt, gleich einem abgeschlossenen organischen Gebilde ihren Emancipationsprozefs aus der Gebundenheit an den geistlichen Inhalt zu freier Geistigkeit bis zur Erschöpfung des ästhetischen Geistes überhaupt vollendet, kann nunmehr eine Wiederbelebung nur durch den allgemeinen Gedanken des Zeitgeistes, der in dem philosophischen Bewufstsein sich am klarsten ausspricht, erfolgen. So ist von nun ab jeder weitere Fortschritt des ästhetischen Bewufstseins und damit der Kunst ebenfalls, als der praktischen Bethätigung desselben, im letzten Grunde durch die Entwicklung des philosophischen Bewufstseins bedingt, so dafs dieses den Maafsstab für die Erkenntnifs des ersteren zu geben hat.

Cap. I.

Erste Stufe; Die Aesthetik des Idealismus: Fichte und die Romantiker; Schelling und die Mystiker; Hegel und die Dialektiker.

§ 53. Zur Orientirung über die Lage des ästhetischen Bewusstseins im Anfang dieser Periode.

393. Wir haben hier allerdings keine Kunstgeschichte zu treiben; gleichwohl ist, wenn die Geschichte der Aesthetik sich nicht auf die nüchterne Aufzählung der in der Geschichte der Philósophie auftretenden ästhetischen Ansichten beschränken soll, sondern, als Geschichte des ästhetischen Bewufstseins, den Fortgang des ästhetischen Geistes selbst abzuspiegeln hat, eine Berücksichtigung der Weise, wie sich dieser Geist auch in dem wesentlichen Fortgange der Kunstgeschichte manifestirt hat, um so mehr geboten, als beide Seiten, die praktische und die theoretische Kunstanschauung, wie bemerkt, nunmehr im innigsten Zusammenhange und in steter Wechselbeziehung mit einander stehen. Man kann mit einem Anschein von Berechtigung dagegen das Bedenken geltend machen, ob dieser Zusammenhang nicht doch etwa ein blos zufälliger oder wenigstens äufserlicher sei, da gerade zu den Zeiten der höchsten Kunstblüthe, wie in der Antike und im Cinquecento, die theoretische Kunstanschauung entweder noch gar nicht, resp. nicht mehr existirte, oder doch erst im Anfang ihrer Entwicklung sich befand. Allein mit jener Wech-

selbeziehung soll auch nicht dies gemeint sein, dafs die Theorie als solche eine Kunstentwicklung hervorzubringen vermöge, oder dafs die Praxis im Stande sei, eine Theorie zu erzeugen, sondern nur dies, dafs, sobald die Theorie einmal erwacht ist, nicht nur sie durch die Praxis, die ja ihr nächstes Substrat bildet, beeinflufst wird, sondern ebenso sehr auch die letztere durch jene in ihren Richtungen bestimmt wird. Und zwar ist dies Letztere in steigendem Grade der Fall, d. h. je mehr jenes natürliche und gleichsam unbefangene Dasein der Kunst abnimmt, in welchem der dem wahren Künstler immanente Instinkt unbewufst und aus innerer Nothwendigkeit das Richtige trifft — um der Reflexion, d. h. der Möglichkeit des Irrthums, den Platz einzuräumen, wie dies seit dem schmählichen Verfall der Kunst im 18. Jahrhundert der Fall gewesen —, desto bestimmter und unmittelbarer wird sich der Einflufs der Theorie auf die Praxis manifestiren, desto reicher und vollkommner hat sie sich aber auch selber herauszubilden, um den ihr von der Geschichte angewiesenen Platz einer Lehrerin der Kunst mit Recht beanspruchen zu können.

Es darf uns daher nicht Wunder nehmen, dafs dieser nunmehr immer fester sich gestaltende Zusammenhang am Ende des 18. Jahrhunderts sogar die Form eines Abhängigkeitsverhältnisses der praktischen von der theoretischen Kunstanschauung annimmt. —

Das Erste nun, wozu der praktisch-ästhetische Geist, d. h. die Kunst, griff, um sich aus der tiefen Misere des Kunstverderbnisses im 18. Jahrhundert herauszubringen, und aus der völligen Entnüchterung und Geistlosigkeit des Zopfthums, dessen todtgeborne Formen sich marionettenhaft zu einem eiteln und lügenhaften Leben aufspreizten, zu sich selbst, d. h. zur Idee, zurückzukommen und sich durch solche Einkehr in sich mit wahrhaftem Inhalt zu erfüllen, konnte zunächst nur in einer energischen Reaction gegen diese Geistlosigkeit und Lügenhaftigkeit bestehen: Die unästhetisch gewordene Kunst mufste vor Allem negirt werden, um dem Geist freie Bahn zu schaffen und ihn fähig zur Aufnahme eines neuen substanziellen Inhalts zu machen.

Diese Reaction konnte einen doppelten Weg einschlagen, den Weg der Wissenschaft und den der künstlerischen Praxis; in beiden Fällen aber, da der Inhalt überhaupt sich erschöpft hatte und nichts als die leere und vertrocknete Hülse konventioneller Formen übrig geblieben war, in denen der an sich todte Inhalt zu einem künstlichen Leben aufgalvanisirt wurde — wie die Sucht beweist, antikmythologische Vorstellungen als Mittel einer ebenso nüchternen und

geistlosen wie frechen und speichelleckerischen Allegorisirung moderner Herrschertugend, welche ebenfalls nichts als eine sich mit Flittern behängende Eitelkeit und Lüge war, zu brauchen —, mufste die Reaction vor Allem dafür Sorge tragen, diesen lügnerischen Zustand zu vernichten, d. h. dem mit der Afterantike kokettirenden Zopf die wirkliche Antike, dem Zerrbilde das Urbild entgegenzuhalten. Dies that auf wissenschaftlichem Wege Winckelmann, wie wir sahen, und im Anschlufs an ihn Lessing; allein beide befanden sich darüber in einem Irrthum, dafs sie meinten, die Aufgabe sei, die Antike nicht nur der Form, sondern auch ihrem Inhalt nach wieder herzustellen. Die Antike war und blieb untergegangen, ihre Wiederbelebung war als theoretische Rekonstruction eines substanziellen Ideals zwar wissenschaftlich möglich, ja geboten; praktisch war sie nur in dem Sinne denkbar, wie sie Raphael in sich vollzog, indem er sie zur Reinigung des an das geistliche Element gebundenen Geistes der Schönheit, zur Befreiung der malerischen Kunstanschauung von den Banden der kirchlichen Typik verwerthete. Diese wahrhafte Regeneration nicht der Antike, sondern der malerischen Schönheit durch die Antike in Raphael war die Kulminationsepoche und der Ausgangspunkt einer mächtigen und nun aller Gebiete der malerischen Idee bis auf das Stillleben herab sich bemächtigenden Entfaltung der Kunst gewesen, bis jene Erschöpfung eintrat, welche, aus Mangel an weiterem Inhalt, sich darauf beschränkte, die abgestorbenen Formen geistlos in willkürlichen Kombinationen zu einem bedeutungslosen Spiel zu mifsbrauchen.

Dieses allmälige Herabgehen von dem Kulminationspunkte, welches zugleich eine Ausbreitung und eine Verflachung des künstlerischen Geistes mit sich brachte, bis der immer breiter, aber auch immer seichter werdende Strom des künstlerischen Schaffens sich schliefslich im Sande verlief, bietet eine doppelte Seite der Betrachtung dar; nämlich einmal von Seiten der Form, sodann von Seiten des Inhalts. Diese beiden Momente, in jener grofsen Epoche des 15. und 16. Jahrhunderts zu einer untrennbaren organischen Einheit verbunden, traten — als das Herabsteigen begann — auseinander und begannen jedes eine besondere Entwicklung, die aber beiderseits, sofern die organische Einheit dadurch aufgehoben war, eine abstrakte war. Die Form, vom Inhalt abstrahirend, d. h. sich gleichgültig gegen ihn vorhaltend, bildete sich so als *Technik* zu einem hohen Grade der Kunstfertigkeit aus, namentlich hinsichtlich der Farbenvirtuosität; der Inhalt wieder, von der Form abstrahirend, entwickelte sich bis zur häfslichen Genremalerei der Holländer hinab

ebenfalls für sich, indem er sich der verschiedenen Gebiete der Anschauung bemächtigte. Diese beiden Strömungen charakterisiren die Kunstgeschichte von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, bis sie sich endlich vollständig erschöpft hatten und die Frage über die Möglichkeit einer weiteren Kunstentwicklung aufgestellt wurde. — Betrachten wir beide Strömungen kurz für sich in ihren wesentlichen Fortgangsstadien.

394. Zunächst was die *technische Fortbildung* betrifft, so macht diese die eigentliche Bedeutung der Kunstentwicklung des 16. und 17. Jahrhunderts aus. Die Technik, gezeitigt durch das Feuer des geistigen Inhalts, der die Form zum höchsten, reinsten und vielseitigsten Organ des Ausdrucks herangebildet hatte, war in der höchsten Blüthezeit der Malerei auf eine ebenso hohe Stufe der Vollendung gebracht wie der Inhalt selbst. Aber *Raphael* und seine großen Zeitgenossen gelten uns nicht deshalb als große Künstler, weil sie große Techniker waren: sondern sie waren große Techniker *geworden*, weil sie große Künstler waren; dies aber waren sie geworden durch die *Idee* und ihre Begeisterung dafür. Aber schon in ihren nächsten Nachfolgern, die diese gewordene Technik als fertiges Vorbild übernahmen, zeigt sich das die Idee bei Seite lassende Streben, die *Kunstmittel* nicht als solche, sondern als *Zweck* zu kultiviren, für welchen der Inhalt nur noch beiläufig vorhanden war.

Dies war der erste Schritt zur Verderbniß, weil an die Stelle des künstlerischen Schaffens die technische Virtuosität gesetzt wurde. Es kann hier auf die großen Techniker des 17. Jahrhunderts, auf *Rubens*, *van Dyck*, *Rembrandt* u. s. w. nicht näher eingegangen werden: das aber dürfte, bei aller Bewunderung vor ihren eminenten Leistungen, doch wohl von Niemand bestritten werden, daß, gegen *Raphael*, *Dürer*, *Michel Angelo*, *Holbein* — von den früheren zu schweigen — gehalten, der Schwerpunkt ihrer Größe nicht in den ideellen Inhalt ihrer Schöpfungen, sondern in ihre Kraft des Darstellens, kurz in die gewaltige Meisterschaft ihrer Technik fällt. — Soviel über die *formale* Seite jener Frage.

Was nun den *Inhalt* betrifft, so trat bald nach Raphael, besonders aber in den Akademikern, eine Indifferenz überhaupt dagegen zu Tage; außerdem aber wurde für den bis dahin vorwiegend religiösen, mythologisch-historischen, allegorischen Inhalt ein andrer substituirt, welcher der realen Welt entnommen wurde: so entstand die *Landschaft* und das *Genre*; Gebiete, die gegenüber dem Idealismus der religiösen und historisch-monumentalen Malerei den Realismus, d. h. die wirkliche Natur und den wirklichen Menschen

repräsentiren. Und zwar wurde weiterhin diese Realität in der allerbeschränktesten Weise gefafst, namentlich von den Holländern, welche die ganz triviale Seite des menschlichen Lebens zur Darstellung brachten: *zechende* und *prügelnde Bauern* und dergleichen. Die letzte Erweiterung nach der realen Seite hin ist dann die künstlerische Reproduction des rein Stofflichen: *seidene Kleider, geschlachtete Schweine* und *Blumenbouquets*. An dieser äufsersten Grenze angelangt, hatte sich die Kunstdarstellung zuletzt in ihrer fortschreitenden Entidealisirung erschöpft. Vollkommen inhaltslos geworden, macht sie auch technisch Banquerott, und so tritt denn jene Zeit der Verflachung und Barbarei ein, welche bis weit in das 18. Jahrhundert hineinreicht, die Zeit der Frivolität des Rokoko und der Unnatur der Zopfzeit.

Hier stehen wir also am Ausgangspunkt der ganzen Entwicklung, und die Frage tritt uns entgegen, wie nun weiter zu kommen, wie der Geist auf's Neue zu beleben sei? Durch Auferweckung von den Todten? Winckelmann und Lessing glaubten es; aber die Kunstgeschichte hat gelehrt, dafs eine solche *Renaissance*, die nicht als Wiedergeburt sondern als Wiedererweckung, d. h. nicht als Erzeugung eines neuen Lebens, sondern als Wiederholung des alten gefafst wurde, einen Widerspruch enthält. Auf dem praktischen Wege künstlerischer Production war es zunächst Carstens, weiterhin die David'sche Schule und, um die Verzweigungen dieser antikisirenden Richtung bis in die Gegenwart zu verfolgen, Genelli, welche sämmtlich jene Wiedererweckung lediglich durch eine strikte Rückkehr zum antiken Ideal erreichen zu können glaubten. Zwar auf sehr verschiedene Weise. Denn während besonders Carstens in seiner Ursprünglichkeit eine edle, einfache Klassicität, verbunden mit geistvoller Originalität des Inhalts, offenbarte, verflachte sich dies antikisirende Princip in der David'schen Schule bald zu einem hohlen Pedantismus, den man geradezu als „antiken Zopf" bezeichnen kann. Aber wenn Carstens und Genelli durch die originale Tiefe ihres Geistes diese Klippe zu vermeiden wufsten, so beweist sich doch der Anachronismus ihrer Richtungen theils durch die Isolirtheit ihrer künstlerischen Stellung, theils durch den auffallenden Mangel jener idealen Heiterkeit des Schaffens, welche die hellenische Kunstentwicklung kennzeichnet. Auch fehlt ihnen jene edle Volksthümlichkeit der hellenischen Kunst, weil ihre Schöpfungen eben aus einem fremden Boden emporwuchsen. Carstens und David *holten* also zwar wirklich den echten Geist der Antike *wieder* herbei, indem sie in das Schattenreich der antiken Kunst hinabstiegen; —

aber ihr Thun blieb als Wiederholung nur eine Wiederholung und damit ein Irrthum: gegen das ewige Gesetz des Fortschritts ist eben nicht aufzukommen. Der Geist ist nur lebendiger Geist, sofern er fortschreitet.

395. Diese antikisirende Reaction war gleichsam ein abermaliger *Sprung über das Mittelalter*, aber es war ein Sprung nach rückwärts. — Dies ist die erste Phase der Reaction; die zweite besteht nun darin, dafs man in der Verknöcherung der modernen Antike in der David'schen Schule den Anachronismus erkannte, welcher nothwendig in solcher künstlichen Antikisirung des modernen Geistes liegen mufste: so entschlofs man sich zu einem zweiten, aber kürzeren Rücksprung, nämlich bis in's Mittelalter hinein. Hierin war also gegen die vorhergehende Antikisirung sogar ein scheinbarer Fortschritt enthalten; denn wie die Antike selbst zur mittelalterlichen, d. h. die plastische Anschauung zur malerischen fortgeschritten war, so schritt jetzt auch die Reaction gegen den verdorbenen Zeitgeschmack von der Aufgalvanisirung des antiken zu der des nicht minder erstorbenen mittelalterlichen Geistes fort. Der Fortschritt war deshalb immerhin nur ein scheinbarer, denn für den modernen Geist blieb Beides doch immer ein Zurückweichen auf eine abgestorbene Entwicklungsepoche.

Derjenige Künstler nun, in welchem wir beide Phasen der Reaction als individuelle Entwicklungsformen seines Genius verkörpert sehen und der damit als der wahrhafte und gröfste Repräsentant dieses ganzen Reactionsprozesses sich darstellt, ist Peter von Cornelius. Ihn müssen wir daher etwas näher betrachten, um an diese Betrachtung dann die der selbstständigen Neugestaltung des ästhetischen. Geistes im Anfang dieser Periode anzuknüpfen.

Cornelius Gröfse und Vielseitigkeit besteht, abgesehen von der specifisch-schöpferischen Macht seines Genius, besonders darin, dafs er die Reaction gegen die ästhetische Versunkenheit des 18. Jahrhunderts nach allen Seiten hin abspiegelt, d. h. nicht blos den Sprung zur Antike, sondern auch den zum Mittelalter zurück, und zwar nicht nacheinander, sondern gleichzeitig ausführt. Wenn er mit Carstens sich in den Geist der Antike versenkte und in seinen grofsartigen Wandgemälden der Glyptothek den ganzen Ideenkreis des Alterthums in erhabenster Weise zur Erscheinung brachte, so hat er nicht minder sich mit dem romantischen Geist des *Nibelungenliedes* und des *Faust* erfüllt und wiederum die tiefsten Ideen des christlichen Dogma's in seinen gewaltigen Kompositionen der Ludwigskirche und des Campo santo in Berlin versinnbildlicht.

Diese Universalität und, im Verhältnifs zu den Objekten, unbefangene Gröfse des Geistes ist es zunächst, was Cornelius allen seinen Zeitgenossen gegenüber eine durchaus freie und höhere Stellung einräumt. Er überschaute sie alle und konnte deshalb mit allen sympathisiren; er verstand ebenso die Romantiker der mittelalterlichen Richtung wie die Idealisten der hellenischen Antike; ja, besser als sie selbst es vermochten, verstand er sie, denn er begriff zugleich die Einseitigkeit ihres Strebens und den Irrthum, in dem sie befangen waren, da sie vermeinten, in dem partikularen Kreise, den sie vertraten, die Totalität des idealen Kunstschaffens, das eigentliche Arkanum für die Regeneration der modernen Kunst gefunden zu haben. Nicht aus dem besonderen Inhalt dieser oder jener Ideenwelt, sondern aus Dem, was alle diese verschiedenen Ideenwelten — die antike sowohl wie die christliche, die klassische wie die romantische — Gemeinsames, Allgemeines, Tief-Menschliches und Grofses besitzen, und sofern sie es besitzen: daraus schöpfte Cornelius den Stoff zu seinen grofsen Schöpfungen. Darum konnte er sie alle mit gleicher Hingebung in sich aufnehmen, sich mit ihrem Inhalt sättigen; aber indem er sie künstlerisch gestaltet aus sich entliefs, hatten sie eine andere, tiefere, bedeutsamere Form angenommen: er hatte ihnen den Stempel seiner eigenen Anschauungsgröfse aufgedrückt. Der Charakter dieser Anschauungsgröfse wird am einfachsten durch die Bezeichnung des *heroischen Styls* ausgedrückt. Cornelius behandelt bereits romantische Themata, ja er beginnt sogar mit ihnen, wie die Zeichnungen zum *Faust* und zu den *Nibelungen* beweisen; aber er behandelt sie nicht im Geiste der Romantik — der erst später zur specifischen Gestaltung kommt — sondern er behandelt sie heroisch. In formaler Beziehung drückt dieser heroische Styl der Kompositionsweise des Cornelius den Charakter der Monumentalität auf. Diese erfordert nun aber eine gewisse Gröfse der räumlichen Darstellung; daher denn auch das kleinste Blatt von ihm immer den Eindruck macht, als ob es ein Entwurf zu einem kolossalen Wandgemälde oder die verkleinerte Kopie eines solchen sei. Weiter aber — und hiemit berühren wir die Grenze des Cornelius'schen Kunstschaffens und zugleich den Punkt, in welchem er gegen die moderne Zeit in Widerspruch trat — liegt hierin ausgesprochen, dafs seine Richtung sich in einem gewissen Gegensatz gegen diejenige künstlerische Auffassung befindet, welche hauptsächlich in der *Staffeleimalerei* zum Ausdruck gelangt; oder mit andern Worten: seiner Auffassungs- und Darstellungsweise fehlt das Element der malerischen Behand-

lungsfähigkeit. Cornelius hat grofse Gemälde ausgeführt, in der Casa Bartholdy zu Rom, in der Glyptothek und in der Ludwigskirche: aber abgesehen davon, dafs er sie in einer der Wandmalerei überhaupt angemessenen, koloritlosen Manier behandelte, darf man darüber auch nicht in Zweifel sein, dafs die eigentliche Wirkung derselben viel mehr in der Komposition — diesen Ausdruck sowohl im ideellen wie im formalen Sinn genommen — als in der malerischen Behandlung liegt. Ja, man dürfte kaum zu weit gehen, wenn man behauptet, dafs die Cartons, nach denen er diese Gemälde ausführte, den idealistischen Inhalt derselben und die heroische Form ihrer Kompositionen reiner und adäquater zum Ausdruck bringen als die Gemälde selbst. Dieser Mangel — wenn man es so nennen darf — ist in der ganzen Richtung, in der ganzen Art und Weise des Anschauens begründet. Cornelius war einmal kein grofser Maler; wäre er es gewesen, hätte er es sein können, so würde damit seiner eigenthümlichen Gröfse, die in der Komposition, und zwar in einer ganz bestimmten Weise des Komponirens, in dem heroischen Stylgepräge und dem monumentalen Charakter seines künstlerischen Gestaltens beruht, der Boden unter den Füfsen geschwunden sein.

396. Hier angelangt, drängt sich uns die Frage auf, ob diese Wendung in's Abstrakte, oder nenne man es Erhebung in's Spiritualistische, überhaupt Ziel derKunst sei; insbesondere ob es Aufgabe der Malerei sei, sich von der Farbe zu Gunsten der reinen, geistig bedeutsamen Form zu emancipiren? Wir können nicht umgehen, diese Frage zu beantworten, weil sie wesentlich mit der Entwicklung des ästhetischen Geistes zusammenhängt. Wir gehen dabei von dem durch die Philosophie der Kunst zu bestätigenden Grundsatz aus, dafs die technischen Mittel, überhaupt die künstlerische Darstellungsweise sich zum Inhalt der Darstellung in einem ganz bestimmten Verhältnifs befinden müssen, wenn nicht beide — Inhalt und Form — mit einander in Widerspruch gerathen sollen. Für gewissen abstrakteren Ideenkreisen entnommene Motive erscheint nur die plastische Gestaltung, für andere, realistischere, die malerische Darstellung geeignet. Es giebt in der bildenden Kunst eine lange Stufenleiter von Motiven, welche, wenn man von dem gänzlich naturalistischen Gebiet des Stilllebens, der Blumen- und Fruchtstücke, durch das Thierstück hinaufsteigt zur Landschaft und weiter zum Genre und zur realen Historie und nun noch höher bis in das abstrakte Gebiet des symbolisirenden Idealismus — nothwendig auch eine entsprechende Stufenleiter der technischen

Behandlungsweisen erfordert; und zwar wird die mehr realistische Hälfte dieser Gebiete naturgemäfs der Staffeleimalerei, die mehr idealistische der abstrakteren Wandmalerei, dem Carton, der Skulptur zufallen.

Es liegt dies einfach in dem wichtigen Unterschied zwischen Farbe und Form. Was uns in der Wirklichkeit als real gegenübertritt, erscheint uns zunächst als Farbe und Farbenunterschied, die Form ist erst eine Abstraction der farbigen Erscheinung: sie ist als Erscheinungsweise also abstrakter als die Farbe; die Skulptur folglich als Darstellungsweise ebenfalls abstrakter als die Malerei. Wenn daher der Skulptur die niederen Gebiete des künstlerischen Realismus, das Stillleben und die Landschaft ganz, das Genre bis zu einem gewissen Punkte versagt sind, so sollten andrerseits die idealistischen der Symbolik, Allegorie u. s. f. der koloristischen Darstellung, d. d. der Staffeleimalerei, streng genommen ganz verschlossen bleiben. Die Wandmalerei, namentlich die grofse Monumentalmalerei, nähert sich zwar bereits jener idealistischen Sphäre, ist dadurch aber auch genöthigt, dem Realismus der Farbe zu Gunsten einer milderen, abstrakteren Tönung zu entsagen, wenn sie nicht mit ihrem eigenen Inhalt in Widerspruch gerathen will. Am reinsten, d. h. am abstraktesten, und deshalb dem abstrakten Ideengehalt des idealistischen Gebiets am angemessensten und naturgemäfsesten erscheint aber der Carton und die Plastik.

Wenn nun der Idealismus in den Motiven der Cornelius'schen Darstellungsgebiete dem abstrakt Geistigen, dem symbolisch Bedeutsamen zugewendet erscheint, so ist er naturgemäfs aus demselben Grunde dem Malerischen abgewendet. Aber nicht die Plastik konnte für Cornelius diejenige Form der Darstellung darbieten, in welcher sein Idealismus am reinsten und adäquatesten zur Erscheinung zu kommen vermochte, sondern dies war der Carton. Denn die Plastik hat eine sehr begrenzte Motiv-Sphäre, sie hat es hanptsächlich mit dem Idealismus der menschlichen Einzelgestalt zu thun; sodann aber ist ihre Schönheit die der anmuthigen Ruhe, der würdevollen Hoheit, des gehaltenen Ernstes; lauter Momente, welche der heroische Styl des Cornelius und seine philosophisch tiefe Gedankenfülle wohl mitverwenden, worauf sich aber seine figurenreiche, vielgestaltende, leidenschaftlich bewegte Kompositionsweise nicht beschränken konnte. So mufste er nothwendiger Weise über die Plastik hinaus zu einer noch abstrakteren, aber zugleich in kompositioneller Beziehung unendlich reicheren Darstellungsweise greifen, um seine tiefbedeutsamen und umfassenden Gestaltungsmotive auszuführen, nämlich zum Car-

ton. Im Carton fand er die Sphäre, worin er — weder durch den Realismus der sinnlichen Erscheinungswelt, wie er der Farbe anhaftet, noch durch die Beschränkung der Formen, welche mit der Plastik verbunden ist, gehindert — sich frei emporschwingen konnte zu dem reinen Aether jener hohen Ideenwelt, worin allein er sich heimisch fühlte und von woher er jene gewaltigen Schöpfungen — gewaltig in Gedanke wie in Gestaltungsform — herabbrachte zu uns, den armen Erdensöhnen, die mit einem, aus Furcht und Bewunderung gemischten Staunen darauf hinschauen und sich bemühen, in ihren Geist und in ihr Wesen einzudringen. — Aber seine Formen, so gewaltig und grofsartig, seine Ideen, so tief und erhaben sie sind: sie bleiben beide nach einer Seite hin mit einer gewissen Abstraction behaftet, welche sie in einen Kontrast zu der Natur und ihrer einfachen Wahrheit bringt; nicht blos zu der umgebenden Natur der äufseren Welt, sondern auch zu der geschichtlichen Natur des Menschendaseins. Wollte man den Cornelius'schen Idealismus als die einzig oder doch am höchsten berechtigte Weise des Kunstanschauens gelten lassen, so würde damit der profanen Historienmalerei, geschweige denn dem Genre und der Landschaft geradezu, als unkünstlerischen Gebieten, der Stab gebrochen; etwa, wie Lessing dies zu Gunsten der Plastik gethan, indem er den Wunsch aussprach, die Oelmalerei möchte gar nicht erfunden worden sein. Jedes Gebiet, jede Auffassungsweise hat aber ihre Berechtigung, und erst in der Totalität aller, selbst das Stillleben nicht ausgenommen, vollendet sich der grofse Kreis der künstlerischen Anschauung.

Es kann mithin nur die Frage sein, ob — nach dem Untergange der Kunst im 18. Jahrhundert — die einzelnen Gebiete wirklich sämmtlich ihre völlige Entwicklung durchlebt hatten, so dafs die Malerei etwa nach ihrer natürlichen Seite hin — um diesen Ausdruck zu brauchen — überhaupt als abgestorben zu betrachten war, oder ob in einzelnen von ihnen, wenn nicht in allen, ein höherer Entwicklungsgang als möglich gesetzt werden konnte. Hier bedarf es aber nur des Hinweises auf die andere und, wie sich zeigen wird, tiefere Auffassung der späteren Historienmalerei, der Landschaft und des Genres durch die Hineinbildung des früher nicht zum Bewufstsein gekommenen lyrischen, oder wenn man will *sentimentalen* Elements, um den Beweis vom Gegentheil zu führen. In diesem sentimentalen Element — diesen Ausdruck im Schiller'schen Sinne genommen —, welches wesentlich der Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins der dritten Periode angehört und das also später zu erörtern ist, liegt der Keim einer höheren Kunstentwicklung, eine

konkrete Versöhnung des Realismus mit dem Idealismus in Form des Subjektivismus, welcher gegenüber der Spiritualismus des Cornelius, der den Gegensatz des Idealismus und Realismus nicht überwunden hat, abstrakt erscheint. Seine Richtung ist daher auch — und das liegt nicht etwa blos in der Schwierigkeit des Verständnisses seiner Schöpfungen — gerade heraus gesagt, unpopulär geblieben. Nicht als wenn man auf den blinden Beifall der unwissenden und nur nach dem sinnlichen Schein greifenden Menge einen Werth legen dürfte, aber auch die Gebildeten der Nation fühlten keine tiefere Sympathie für die idealistische Auffassungsweise seines stets dem abstrakt Geistigen, symbolisch Bedeutsamen zugewendeten Genius. Nun hat aber die Kunst in viel höherem Grade ein Recht auf Allgemeinwirkung als z. B. die Wissenschaft: zu allen Zeiten grofser Kunstblüthe, namentlich im Alterthum und zur Zeit Raphael's, war die Kunst nicht nur populär, sondern sie war eine nationale Angelegenheit. Diesen volksthümlichen Charakter hat die Kunst des Cornelius nicht.

Endlich aber ist aus dieser Stellung des Cornelius zu erklären, dafs er nicht nur keine eigentliche Schule gebildet, sondern auch, dafs sein Einflufs auf die Entwicklung der deutschen Kunst bis jetzt nur ein sehr partieller gewesen ist, ja, dafs die neueste Kunstgeschichte eigentlich eine ganz andere, der seinigen entgegengesetzte Richtung genommen hat. So steht er denn innerhalb — oder richtiger gesagt aufserhalb — der Kunstbestrebungen des 18. und 19. Jahrhunderts gleich einem gewaltigen Riesen da: eine erhabene, aber auch einsame Erscheinung; vielfach unverstanden und dies gerade von seinen gröfsten Bewunderern; wahrhaft gewürdigt in seiner grofsen kunstgeschichtlichen Bedeutung nur von den Wenigen, welche den Muth haben, sein innerstes Wesen an demjenigen Maafsstab zu messen, der für die Beurtheilung grofser Geister der einzig würdige und wahre ist: an dem Maafsstab der geschichtlichen Logik. Nicht durch panegyrische Tiraden wird das Wesen und die Bedeutung solcher Geister charakterisirt, sondern durch eine vorurtheilsfreie und gewissenhafte Prüfung der Stellung, welche sie in dem grofsen Ganzen der weltgeschichtlichen Entwicklung einnehmen.

397. Cornelius gehört, wie wir sahen, auch inhaltlich keiner von beiden Formen der Reaction an, eben weil er beide in sich vereinigt; denn mittelalterliche, symbolisch-christliche, mythologisch-antike Motive behandelt er mit gleicher Liebe und mit demselben Gepräge des grofsen *heroischen* Styls. Seine Opposition gegen die

Zeit liegt also nicht sowohl im Inhalt, als in der Form: in der Gröſse des Styls in der gewaltigen Kraft seiner Anschauung. Einseitiger, aber eben darum vielleicht einfluſsreicher war, gegenüber der ebenfalls einseitigen antikisirenden Reaction von Carstens, die auf's Mittelalter zurückgehende Reaction gegen die Verdorbenheit und Veräuſserlichung des Zeitgeschmacks; einer Reaction, als deren Hauptvertreter wir Fr. Overbeck zu erkennen haben. Sie richtet sich aber nicht nur gegen diese Zeit, sondern auch gegen die antikisirende Reaction selbst und wird dadurch zum Theil bereits fähig, zu einer weiteren positiven Entwicklung, nämlich zur romantischen Kunstanschauung, fortzugehen. Die Anstrengungen jener Männer, welche an eine praktische Wiedererweckung der Antike glaubten, waren, obschon sie sich über das zu erreichende Ziel in einem Irrthum befanden, nicht vergeblich; denn sie hatten den Boden von allem Unrath reingefegt und vor Allem die Kunst selbst wieder zu einer Würde der Anschauung erhoben, die sie lange verloren. Gleichwohl fühlte man, daſs in der strikten Rückkehr zum antiken Ideal die Lösung der Aufgabe nicht zu finden sei. Wir sind eben keine Hellenen mehr, wie sollte denn die hellenische Kunstanschauung bei uns zu Fleisch und Blut werden? Sie wird immer auſserhalb der nationalen Kunstbewegung bleiben — jede wahrhafte Kunstbewegung ist aber national, die hellenische war es zu ihrer Zeit am meisten —, und alle andern Bestrebungen werden es höchstens zu einer künstlichen Treibhausexistenz bringen.

Dieses Gefühl war es, welches, im Gegensatz zur antikisirenden Richtung, die mittelalterliche Reaction in's Leben rief. Wie Winckelmann, David und Carstens zum antiken Ideal zurückgriffen, so griff Overbeck zum mittelalterlichen Christenthum zurück. Aber wenn dies als ein Fortschritt gegen die antikisirende Richtung zu betrachten ist, so war es nicht minder ein Irrthum, zu meinen, daſs darin die Aufgabe gelöst, eine wirkliche Fortbildung der Kunstanschauung selbst angebahnt sei. Und auch hier zeigt sich als unverkennbares Symptom mangelnder Ursprünglichkeit jenes Fehlen der unbefangenen Heiterkeit des Schaffens, wie wir es in den Vertretern der antikisirenden Reaction gegenüber der echten Antike beobachtet haben. Während Raphael z. B. ein lebenslustiger Cavalier und durchaus nicht skrupulöser Lebemann war, welcher sich den Teufel viel um den Papst kümmerte, auſser insofern er ihm Arbeit im Vatican gab, beginnt sein moderner Epigone, Overbeck, kein Bild ohne Gebet und fromme Zurüstung. Raphael war auch gläubig, aber in naiv-traditioneller Weise, er lieſs eben den lieben

Gott einen guten Mann sein, Overbeck aber war nicht blos gläubig, sondern fromm. Die Reflexion und die Empfindsamkeit — Dinge, die den grofsen Künstlern der grofsen Kunstblüthe unbekannte Dinge waren — sind den religiosen Malern der modernen Zeit sehr nothwendig; und doch sind sie der Mehlthau, der die besten Blüthen am grünenden Baum der Kunst vergiftet. Diese doppelte Reactionsbestrebung war so schon deshalb ohne wahrhaft organische Lebensfähigkeit, weil sie, wie bemerkt, nur in einer Aufgalvanisirung bereits vergangener, der Geschichte angehöriger Lebensepochen bestand[1]).

Wie sich nun an dieser Reaction eine positive Seite — die *Romantik* — entwickelte, die sich zunächst in den Mitarbeitern Overbeck's, in Veit, Schadow, Schnorr und dann weiter in der altdüsseldorfer Schule heranbildete: diese Frage führt uns nunmehr wieder zur Philosophie, und zwar zunächst zum Fichte'schen abstrakten Idealismus zurück, welcher den eigentlichen Keim des romantischen Subjektivismus enthält.

398. Die erste Stufe in der dritten Periode der Geschichte der Aesthetik charakterisirt sich, wie aus unsrer Uebersicht über den Gang der Philosophie von Kant bis Hegel als Resultat sich ergab, als eine Aesthetik des Idealismus; und zwar zerlegt sich diese wieder in einen dreifachen Stufengang, nämlich als:

A. **Aesthetik des subjektiven Idealismus** in *Fichte*, den *Schlegel*, *Adam Müller* u. s. f.

B. **Aesthetik des objektiven Idealismus** in *Schelling*, *Solger*, *Krause*, *Schleiermacher*.

C. **Aesthetik des absoluten Idealismus** in *Hegel*, *Weifse*, *Ruge*, *Vischer* u. s. f.

---

[1]) Wir möchten hier an die treffenden Worte Solger's in seinem *Erwin* (I. S. 178) erinnern, der sich über solches Zurückgreifen auf eine abgeschlossene Kunstentwicklung folgendermaafsen äufsert: „Indem wir die Werke derselben als den Ausdruck des Gei„stes voriger Jahrhunderte betrachten, welcher vielleicht in manchen Stücken lebendiger „und erfreulicher war als der unsrer Zeit, gerathen wir leicht in die Begierde der Nach„ahmung, der wir um so mehr ausgesetzt sind, da wir aus der entfernten Vergangen„heit nur die glänzenden Erfolge zu uns herleuchten sehen, keineswegs aber durch den „Druck und Ernst, der auch damals das Leben mühsam machte, und ohne welchen „doch auch jene noch sichtbaren Erfolge nicht möglich waren, uns mit hindurchzudrän„gen brauchen. Hiedurch angelockt, verlassen wir so gern in unsrer Einbildung die „Gegenwart, die uns mit tausend Beschränkungen und ernsthaften Anmuthungen martert, „um uns in ein Land zu begeben, wo wir aus der Ferne blos die lieblichsten Früchte „auf den höchsten, weit hervorragenden Stämme blühen und reifen sehen, in der Hoff„nung, dafs sie uns gleichsam ohne mühsamen Anbau, wie in einem geistigen Schla„raffenlande, zufallen werden; nachdem wir aber auf diese Weise in die leere Luft „gesät haben, erndten wir auch Luftiges und Aufgedunsenes ohne Kern und ächtes „inneres Fleisch. — Das ist es, wodurch sich allemal die Verachtung der Gegenwart „rächt, und am meisten, aus leicht zu findenden Ursachen, in der Kunst.“.

Cap. II.

A. Aesthetik des subjektiven Idealismus.

399. Wenn man den Begriff *Aesthetik* — wie man strenggenommen seit Kant nicht mehr umhin kann — im Sinne eines entwickelten philosophischen Systems versteht, in welchem eine substanzielle Sphäre des Geistes dem Denken unterworfen und von ihm nicht nur in Besitz genommen und beherrscht, sondern auch in organischer Gliederung zu einem einheitlichen Ganzen geordnet ist, so kann man eigentlich weder auf dem Standpunkt des subjektiven noch auf dem des objektiven Idealismus von einer solchen Wissenschaft sprechen. Namentlich nach einer Seite hin zeigt sich dieser Mangel an wissenschaftlicher Behandlung der Aesthetik in auffallender Weise auf beiden Standpunkten, d. h. sowohl bei Fichte wie bei Schelling, nämlich darin, dafs sie von dem specifischen Inhalt der Kunst und ihrer besonderen Gestaltungsweisen wenig oder nichts zu sagen wissen. Sie reden ganz allgemein von „Kunst", wie man etwa auch von „Natur" spricht, nämlich theils als Erscheinungsobjekt überhaupt, theils als allgemeiner Productionskraft; aber was denn nun der besondere Inhalt sei, wie sich jene allgemeine Erscheinungswelt gliedere, wie sich diese allgemeine Productionskraft äufsere und was sie im Einzelnen schaffe: — davon ist auf beiden Standpunkten entweder gar nicht oder nur gelegentlich und dann ganz im Allgemeinen die Rede. Mehr in's Detail gehen die an sie anknüpfenden Philosophen, namentlich Schleiermacher. Ferner charakterisiren sich diese Standpunkte als entgegengesetzte dadurch, dafs der subjektive Idealismus der Natur alle Schönheit abspricht und diesen Begriff lediglich in's Subjekt verlegt, während der objektive umgekehrt die höchste Thätigkeit der Natur grade als Schönheit definirt, so dafs selbst die menschliche Kunst nur als höchste Offenbarungsweise des allgemeinen Naturinstinkts im Menschen sich darstellt.

Trotzdem dafs so Fichte wie Schelling eigentlich kaum als Aesthetiker im strengen Sinne des Worts betrachtet werden können, haben doch ihre philosophischen Grundanschauungen einen tiefen und bestimmenden Einflufs auf die Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins ihrer Zeit ausgeübt und spiegeln sich denn auch theils in der Populärästhetik, wie bei den Schlegel, theils in dem praktischen Kunstschaffen selbst wieder. Wir können deshalb, trotz der

wenig fruchtbaren Ausbeute, die wir bei ihnen finden werden, nicht umhin, die ästhetischen Principien der beiden genannten Philosophen wenigstens in ihren Hauptzügen anzugeben.

§ 54. 1. Fichte.

Seine ästhetischen Ansichten.

400. Wie fern im Grunde die Kunst dem speciellen philosophischen Interesse Fichte's gelegen, geht schon aus der Thatsache hervor, dafs er sie weder im Ganzen noch auch nach einer Seite hin zum Gegenstande einer besonderen Untersuchung gemacht hat. Es existirt keine Abhandlung, geschweige denn ein ausführlicheres Werk von ihm, welches schon durch seinen Titel eine Hindeutung auf ästhetische Fragen enthielte; sondern die beiden Stellen, worin er diesem Gegenstande wenigstens einige Seiten widmet, finden sich: die eine in seinem *System der Sittenlehre*[1]), wo er sich „über die „die Pflichten des ästhetischen Künstlers“ äufsert, die andere in der populären, in Form von Briefen abgefafsten, Untersuchung *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*“[2]). Die erstere umfafst kaum drei Seiten, die letztere handelt weitläufiger über Kunst, aber es ist eine Weitläufigkeit, welche durch die Popularität des Styls bedingt ist und daher der Präcision und systematischen Strenge entbehrt. Dennoch enthält sie, und zwar hauptsächlich in Bezug auf das Princip des Subjektivismus, aus welchem sich der Schlegel'sche Romanticismus entwickelte, das für uns Wichtigste. Betrachten wir daher zunächst den Inhalt der ersteren.

Schon die Form des Themas *Ueber die Pflichten des ästhetischen Künstlers* würde, wenn es auch Fichte nicht ausdrücklich bemerkte, die Tendenz dieser Erörterung andeuten, nämlich die Beziehung der Kunst auf die sittliche Bildung zu betrachten. Es wird damit von vornherein davon abstrahirt, die Kunst in ihrer objektiven Nothwendigkeit, wie solche die Sphäre der Sittlichkeit selbst besitzt, zu begreifen, um sie nur in ihrer Relation auf die letztere aufzufassen. „Die schöne Kunst (sollte heifsen: der Künstler) „bildet nicht“ — beginnt Fichte — „wie der Gelehrte nur den „Verstand, oder wie der moralische Volkslehrer, nur das Herz; son„dern sie bildet den ganzen vereinigten Menschen“. Hier finden wir ihn mit Schiller und Humboldt in Uebereinstimmung. „Woran

[1]) *Fichte's Werke* Bd. IV (im III. Abschnitt § 31) S. 453 ff. — [2]) Dieselbe erschien zuerst im *Phil. Journal*, 1798, Bd. IX, und ist im VIII. Bde. seiner Werke S. 270 ff. enthalten.

„sie sich wendet, ist ein Drittes, aus beiden zusammengesetztes. „Man kann Das, was sie thut, vielleicht nicht besser ausdrücken, „als wenn man sagt: sie macht den transcendentalen Gesichtspunkt „zum gemeinen". Die Frage aber ist, wie dies möglich sei. Uebrigens, wäre dies so, dann bedürfte es ja gar keiner philosophischen Erkenntnifs, die Kunst lieferte gleichsam instinktartig und für jedes, also auch das gewöhnliche Bewufstsein alle Erkenntnifs. Indefs kann man von der Religion ziemlich dasselbe behaupten. Er charakterisirt nun den *gemeinen*, den *transcendentalen* und den *ästhetischen Gesichtspunkt* so, dafs auf dem ersten die Welt gegeben sei, auf dem zweiten gemacht werde, auf dem dritten sei sie ebenfalls „gegeben, aber nur nach der Ansicht, wie sie gemacht sei". Genau genommen kann man aber vielleicht mit noch gröfserem Rechte die Sache umkehren und sagen, auf dem ästhetischen Standpunkts werde die Welt gemacht, als ob sie gegeben sei, oder: die Kunst verwandele den gemeinen in einen transcendentalen (idealen). —

Die Welt, d. h. die „Natur" hat „zwei Seiten: sie ist Produkt „unsrer Beschränkung; sie ist Produkt unseres freien, es versteht „sich, idealen Handelns (nicht etwa unsrer reellen Wirksamkeit). „In der ersteren Ansicht ist sie selbst allenthalben beschränkt, in „der zweiten selbst allenthalben frei. Die erste Ansicht ist gemein, „die zweite ästhetisch. Z. B. jede Gestalt im Raume ist anzusehen „als Begrenzung durch die benachbarten Körper — so gewährt sie „nur verzerrte, geprefste ängstliche Formen . . . man „sieht die „Häfslichkeit — oder als Aeufserung der inneren Fülle und Kraft „des Körpers selbst, der sie hat — so gewährt sie die Vorstellung „von kräftiger Fülle, von Leben und Aufstreben . . . man sieht „die Schönheit". Hieraus würde folgen, dafs *Schönheit* positive Begrenzung, *Häfslichkeit* negative wäre, oder genauer betrachtet: erstere aktive Selbstbeschränkung, die zweite passive Beschränktheit. Es kommt mithin nur auf die „Ansicht" des Subjekts an, ob es Etwas für schön oder für häfslich halten will. —

Hiemit ist schon ein Punkt berührt, woraus sich später die absolute Willkür des Subjektivismus als geniale Freiheit, aber auch zugleich das Schwanken alles substanziellen Inhalts, die Auflösung alles konkreten wahrhaften Seins entwickelt. Allerdings versteht Fichte dies nicht so, aber es ist die Konsequenz seines Princips. Was nützt es, dafs „der schöne Geist Alles von der schönen Seite ansieht", wenn dieser Satz später die Wendung erhält, dafs dem Subjekt, weil es sich als *schöner Geist* weifs, Alles als absolut schön gilt, was es als solches *ansieht*. Aber Fichte geht auch selbst weiter

indem er ausdrücklich *die Welt des schönen Geistes* in das Subjekt verlegt. „Innerlich in der Menschheit ist sie, sonst nirgends"; ein Satz, dem die gleich darauf folgenden Worte widersprechen. „Also: die schöne Kunst führt den Menschen in sich selbst hinein „und macht ihn da einheimisch". Hier wird also die *schöne Kunst* als etwas an sich Seiendes, draufsen Befindliches gesetzt, welches *den Menschen* in sich hineinführe. „In der schönen Kunst führt sich „der Mensch in sich selbst hinein", so wäre dies allenfalls mit seiner obigen Aeufserung homogen: allein da Mensch und Künstler ihm hier entschieden auseinanderfallen, so liegt darin entweder ein Widerspruch oder es ist eine wesenlose Abstraction. — Der ästhe„tische Sinn ist nicht Tugend, denn er ist ohne Begriffe" (die alte kantische Redensart), „aber er ist Vorbereitung zur Tugend, er be„reitet ihr den Boden, und wenn die Moralität eintritt, so findet sie „die halbe Arbeit, die Befreiung aus den Banden der Sinnlich„keit, schon gethan". (Dies wirft uns gar bis auf die vorkantische Populärästhetik von Mendelssohn zurück). „Aesthetische Bildung „hat sonach eine höchst wirksame Beziehung auf die Beförderung „des Vernunftzwecks, und es lassen sich in Absicht ihrer Pflich„ten vorschreiben.. Man kann es keinem zur Pflicht machen" (warum nicht? würde Schiller fragen): „sorge für die ästhetische „Bildung des Menschengeschlechts ... aber man kann es im Namen „der Sittenlehre Jedem verbieten: halte diese Bildung nicht auf, „indem du Geschmacklosigkeit verbreitest". —

Aber was ist Geschmacklosigkeit? Es wäre unendlich wichtiger für die Aesthetik, dies zu erörtern, als von Pflichten hier zu reden, die man nicht erfüllen kann, wenn man nicht weifs, um was es sich handelt. Fichte ist der bequemen Ansicht, „Geschmack könne jeder „haben; dieser läfst sich durch Freiheit(?) bilden; jeder sonach „könne wissen, was geschmackwidrig ist". Das erinnert an jene polizeiliche Bestimmung, wonach sich Niemand mit Unkenntnifs der Gesetze entschuldigen dürfe, während doch die Jurisprudenz eine gelehrte Wissenschaft ist, die von den Juristen selbst nicht einmal vollständig übersehen werden kann. — Und nun kommen die Vorschriften, wie man sich zu verhalten habe: „1. Mache dich nicht „zum Künstler wider Willen der Natur, d. h. zufolge eines eigen„willig gefafsten Vorsatzes". — Wer soll aber an sich selbst entscheiden, ob seine Neigung (denn aus blofsem Eigensinn entscheidet wohl Niemand über seinen Lebensberuf, eher aus Leichtsinn) auf Genie beruhe oder nicht, ob er — wie Fichte verlangt — „zum „Künstler geboren sei"? 2. „Hüte dich, aus Eigennutz oder Sucht

„nach gegenwärtigem Ruhm dem verdorbenen Geschmack deines „Zeitalters zu fröhnen: bestrebe dich, das Ideal darzustellen, das „vor deiner Seele schwebt, und vergifs Alles Andere". Allein, wie erkennt der Künstler, dafs der „Geschmack seines Zeitalters" ein „verdorbener" sei? Und ferner: „Alles vergessen, um nur das Ideal „darzustellen"; als ob das *Ideal* etwas so selbstverständlich Positives wäre, das man nur anzusehen brauche, um es nachzumachen. — Alles dies schwebt so ganz abstrakt in der Luft, ohne greifbaren, konkreten Inhalt. Es sind — sagen wir es nur heraus — moralisch gut gemeinte und mit grofser Ernsthaftigkeit, um nicht zu sagen Pedanterie, vorgetragene Phrasen, die indefs, sobald man sie auf ihren wahrhaften Inhalt hin, d. h. ob ein konkreter Gedanke darin sei, prüft, sich als ohne jeden ästhetischen Werth erweisen. *

401. Nicht viel ergiebiger ist die Ausbeute der andern Fichte'schen Abhandlung. Es sind im Allgemeinen zwei Gesichtspunkte, unter denen er hier die Kunst betrachtet, einmal nach dem Moment ihrer Wirkung, die er als *Geist* bezeichnet, und dann nach dem Moment des Vorstellens, das er in einem *Triebe* findet, welchen er zum Unterschied des *theoretischen* (der Erkenntnifs) und des *praktischen* (des Handelns) den *ästhetischen* nennt. — Geist ist „die „belebende Kraft an einem Kunstprodukt", und es fragt sich nur, „wie ein menschliches Produkt jene belebende Kraft erhalte und „woher der geistvolle Künstler das Geheimnifs habe, sie ihm einzu„hauchen?"... „Nirgends als aus der Tiefe seiner eignen Brust", ist die Antwort, wodurch allerdings das Geheimnifs selbst nicht gelöst wird, und doch kommt es gerade hierauf in der Aesthetik an. „Er, (der Künstler) rechnet auf die Uebereinstimmung Andrer mit „ihm, und er rechnet richtig..., er mufs also in der Stunde der „Begeisterung den Universalsinn der ganzen Menschheit haben... „Er hat einst selbst empfunden, was er uns nachempfinden läfst.. „Er ist wieder zur kalten Besonnenheit gekommen und stellt nun „mit nüchterner Kunst dar, was er in der Entzückung erblickte.."

Nichts ist falscher als diese Vorstellung von der Thätigkeit der künstlerischen Phantasie — ein Wort, das beiläufig gesagt, Fichte vermeidet —. Statt dieselbe als organische, d. h. während des Schaffens selbst sich konkrescirende und individualisirende Kraft aufzufassen, hält Fichte also auch hier an dem abstrakten Ideal fest, das vor aller praktischen Thätigkeit fix und fertig sei und dann nur *nüchtern* nachgebildet werde. Ebenso falsch ist, wenn er bemerkt, dafs der Künstler, „vollkommen unabhängig von aller äufseren Er„fahrung, blos aus der Tiefe seines eignen Gemüths schöpfe, was

„aller Augen verborgen, in der menschlichen Seele liegt"; sondern es ist die Erfahrung allein, woraus der Künstler schöpft, oder vielmehr der aus den Erfahrungen geschöpfte allgemeine Inhalt, welcher, eben weil er gemeinsam ist, zugleich auch dem Individuum angehört. Die „eigne Brust" giebt ihm weiter nichts als den Maafsstab dafür, was das Allgemeine (d. h. Ideelle) in der Erfahrung sei. „Das aller Bestimmung von Aufsen völlig Unfähige im Menschen" — worin also Fichte die Thätigkeit der Phantasie setzt — „nennen „wir *Trieb*"; hier ein ungeschickter Ausdruck, der noch mehr als die Bezeichnung *Instinkt* die reine Bewufslosigkeit, Passivität des Naturbedürfnisses bezeichnet. Es klingt deshalb wunderlich genug, wenn er ausruft: „Dieser und nur dieser allein ist das höchste und einzige Princip der Selbstthätigkeit in uns; er allein ist es, der „uns zu selbstständigen, beobachtenden und handelnden Wesen „macht". — Haben denn die Thiere keine Triebe? Werden nicht gerade sie, und der Mensch mit ihnen, getrieben — zu einer Thätigkeit wohl, aber schwerlich zu einer auf Beobachtung sich gründenden Selbstthätigkeit, d. h. zum freien Handeln. Im Gegentheil steht der Wille mit den Trieben im Kampf. „Durch seinen Trieb „ist der Mensch überhaupt Mensch"(?), durch ihn ist er „vor- „stellendes Wesen". Letzteres kann zugegeben werden, doch nur, wenn man, wie von Hartmann, die Vorstellung als unbewufste fafst.[1]) In solchem Sinne hat aber auch die Pflanze Vorstellungen.

Es kommt dann die von Kant oder eigentlich schon von Baumgarten her bekannte Unterscheidung der theoretischen, praktischen und vorstellenden Vermögen des Menschen unter dem andern Titel des *Erkenntnifstriebes*, des *praktischen Triebes* und des *ästhetischen Triebes*, was im Grunde in die Psychologie gehört; es kommt ferner die Definition von *Lust* und *Unlust*, die hier aber nicht als ästhetische Empfindungen gefafst, sondern — wie das Beispiel mit dem Magnet beweist — wesentlich auf Befriedigung des Begehrens zurückgeführt werden, obschon später das Begehren wieder ausgeschlossen wird.

402. Weiterhin nämlich wird, fast mit den Worten Kant's, der Geschmack näher so erläutert: „Der eine Gegenstand hat „unsere Billigung ohne alles Interesse.., ein andrer erhält diese „Billigung nicht". Allein erst durch die besondere Beziehung (nämlich auf die Schönheit) erhält solche Billigung oder Mifsbilligung

---

[1]) Vergl. *Philosophie des Unbewufsten* von E. von Hartmann. 3. Auflage Duncker'scher Verlag) Berlin 1871.

die Bedeutung des Geschmacks. — Aber auch „die Fertigkeit, richtig „und gemeingültig in dieser Rücksicht zu urtheilen, wird vorzugs-„weise Geschmack genannt"... „Der Geschmack beurtheilt jedoch nur „das Gegebene, der Geist erschafft.. Man kann Geschmack haben „ohne Geist, nicht aber Geist ohne Geschmack"... „Das unendliche, „unbeschränkte Ziel unsers Triebes heifst Idee, und wiefern ein „Theil derselben in einem sinnlichen Bilde dargestellt wird, heifst „dasselbe ein Ideal. Der Geist ist demnach ein Vermögen der „Ideale." —

Alles dies sind nun weiter nichts als Worterklärungen. Solch Vermögen *heifst* „Trieb", das Ziel solchen Triebes *heifst* „Idee", die Darstellung der Idee *heifst* „Ideal", das Vermögen der Ideale *heifst* „Geist": auf solche Weise treibt Fichte Aesthetik. Wie sehr bei ihm das organisch-Zusammengehörige im Gedanken auseinanderfällt, offenbart sich übrigens noch mehr in unwillkürlichen Wendungen, als in Dem, was er sagt. Der Inhalt ist so ganz unbestimmt und, wo er bestimmter wird, meist aus Kant'schen Ideen entlehnt. Wenn er aber z. B.[1]) sagt: „Das Genie kehrt in unser Inneres ein und „deckt durch die Kunst, die dasselbe begleitet, auch aus Ande-„rem die verborgenen Tiefen desselben auf", so fallen hier Kunst und Genie, welche doch Dasselbe, nur von anderm Gesichtspunkt betrachtet, bedeuten, als nur äufserlich verbundene Elemente auseinander. Auch die Vorstellung, dafs das *Genie* (nicht aus einer inneren Naturnothwendigkeit, sondern) „theils um seinen Sinn an Anderen „zu versuchen, theils um ihnen mitzutheilen, was für ihn „selbst so anziehend ist, die Gestalten in festere Körper kleide und „sie so vor seinen Zeitgenossen aufstelle", kann man nur als philiströs bezeichnen.

Wir wollen diesen Auszug aus den (unvollendet gebliebenen) Briefen, des guten Eindrucks wegen, mit einer feinen Charakteristik zweier verschiedenen Künstlernaturen, unter denen er offenbar Schiller und Göthe gemeint hat, schliefsen: „Es giebt Künstler, die „ihre Begeisterung auffassen und festhalten, unter den Materialien „um sich herumsuchen und das geschickteste für den Ausdruck „wählen, die unter der Arbeit sorgfältig über sich wachen; die „zuerst den Geist fassen und dann den Erdklofs suchen, dem sie „die lebendige Seele einhauchen. Es giebt andere, in denen der „Geist zugleich mit der körperlichen Hülle geboren wird, und aus „deren Seele zugleich das ganze volle Leben sich losreifst. — Die

[1]) Im Anfange des 3. Briefes.

„Ersteren erzeugen die gebildetsten, berechnetsten Produkte, deren „Theile alle das feinste Ebenmaafs unter sich und zum Ganzen halten; „aber das feinere Auge kann in der Zusammenfügung des Geistes „und Körpers hier und da die Hand des Künstlers bemerken. In „den Werken der Letzteren sind Geist und Körper, wie in der Werk„stätte der Natur, innigst zusammengeflossen, und das volle Leben „geht bis in die äufsersten Theile; aber wie an den Werken der „Natur entdeckt man hier und da kleine Auswüchse, deren Absicht „man nicht angeben kann, die man aber nicht wegnehmen könnte, „ohne dem Ganzen zu schaden. Von beiden Arten hat unsre Nation „Meister."

403. Dafs Fichte nicht zu einer wahrhaft substanziellen Betrachtung der Kunst und des Gebiets des Schönen gelangte, hat seinen Grund keineswegs blos in einem ursprünglichen Mangel an Verständnifs und Interesse für diese Sphäre, sondern hauptsächlich in der abstrakten Einseitigkeit seines Princips überhaupt. Nichtsdestoweniger bleibt er mit seinen Behauptungen immer doch noch innerhalb einer gewissen Grenze. Sein ernster, redlicher Sinn, sowie sein tiefer Instinkt für das Wahre hielten ihn, wie es scheint, davon ab, die äufsersten Konsequenzen dieses abstrakten Subjektivismus zu ziehen. Gleichwohl laufen in seiner Darstellung Sätze mitunter, die, für sich genommen, schon nahe an diejenige äufserste Grenze streifen, bis zu welcher das Princip ausgedehnt werden kann, d. h. wo der ideelle Subjektivismus des Selbstbewufstseins sich in die subjektive Willkür des sich ideell wissenden Individuums verwandelt. Schon oben[1]) wurde ein solcher Punkt berührt; hier haben wir, um den Uebergang zu denjenigen Erscheinungen zu gewinnen, welche sich lediglich auf diese extreme Fassung des Subjektivismus stützen, noch eine Stelle aus den Briefen[2]) hervorzuheben, um die Möglichkeit, ja Nothwendigkeit solcher Verirrung zu erweisen. Es heifst dort: „Die Wirkungen der Geistesprodukte" — welcher, wird nicht gesagt, also beliebiger — „sind für alle Menschen, in allen „Zeitaltern, und unter allen Himmelsstrichen gemeingültig, wenn „auch nicht immer gemeingeltend. Für Alle liegt auf der Stufen„leiter ihrer Geistesbildung ein Punkt, auf welchem dieses Werk „den beabsichtigten Eindruck machen würde, und nothwendig machen „müfste... Was der Begeisterte in seinem Busen findet, liegt „in jeder menschlichen Brust, und sein Sinn ist der Gemein-

---

[1]) Siehe S. 770. — [2]) Im Anfang des dritten Briefes *Ueber Geist und Buchstab* etc. S. 292 (Bd. VIII).

„sinn des gesammten Geschlechts." — Dies sind, gerade ihrer Vieldeutigkeit wegen, gefährliche Grundsätze, und sie haben sich in der That als gefährlich im höchsten Maafse erwiesen. Denn der eitelste Phantast und der abstruseste Schwärmer können hierauf ebenso wohl wie der echte Dichter sich berufen.

Wenn man die bis zum Rigorismus sittliche Strenge Fichte's, den bis zur Pedanterie kühlen Ernst seines Denkens, die Ehrenhaftigkeit und Lauterheit seines Charakters sich vergegenwärtigt, so sieht es fast wie eine Ironie selber aus, dafs die Erfinder der *Ironie*, die Repräsentanten der genialen Libertinage zugleich und der frömmelnden Mystik — mit einem Worte die Schlegel — unmittelbar an ihn anknüpfen konnten, um aus seinen Principien, aus den reinen Geistesblüthen seiner Philosophie das Gift ihrer romantischen Geistesfreiheit zu ziehen. Aber auch das edlere, aber schwächliche Epigonenthum des Schlegel'schen Romanticismus, die Novalis, Zacharias Werner, v. Kleist, v. Arnim, Brentano u. s. f., verdankt seine Sehnsüchtelei und Gespensterseherei der durch die Schlegel destillirten Essenz des Fichte'schen Subjektivismus. Es kann daher nicht eigentlich auffallen und beweist in der That den inneren Zusammenhang dieser Richtungen mit Fichte, wenn dieser selbst von dem Enthusiasmus für die Göthe'sche Objektivität zu einer sonst unerklärlichen Begeisterung für die „religiösen Neben-„absenker der Romantik", namentlich für Hardenberg, übergehen konnte. Sein Sohn und Herausgeber seiner Werke spricht sich darüber [1]) so aus: „Während ihm Jean Paul's Gefühlsweichheit ebenso „wie sein geschraubter Humor ungeniefsbar blieb, sah er in Nova-„lis, besonders in seinen geistlichen Liedern, neue Quellen ächter, „tieferfrischender Poesie seinem Zeitalter geöffnet, und Tieck's „Heilige Genovefa erregte bei ihrem ersten Erscheinen ein so nach-„haltiges Interesse in ihm, dafs er diese Gattung romantisch-reli-„giöser Dramen selbst zur Darstellung philosophischer Ideen glaubte „erheben zu können".

Wir werden später sehen, dafs ein andrer grofser Zeitgenosse Fichte's, Schleiermacher nämlich, anfangs ebenfalls eine entschiedene Sympathie zum Schlegel'schen Romanticismus fühlte, bis er sich schliefslich, durch die Konsequenzen desselben abgestofsen, mit Entschiedenheit davon abwandte.

[1]) In der Vorrede zum achten Bande der Gesammtwerke S. 17.

§ 55. 2. Die beiden Schlegel.

A. Allgemeiner Standpunkt.

404. Die beiden Schlegel stehen zum Fichte'schen *Idealismus* in einem ähnlichen Verhältniss, wie Schiller, Jean Paul und Humboldt zum Kant'schen *Kriticismus*. Die Grundform beider philosophischen Systeme ist Subjektivismus, aber nach der oben gegebenen Erläuterung über den tiefen Unterschied des Kant'schen und Fichte'schen Subjektivismus[1]) bedarf es keiner weiteren Erklärung über den Grund, warum der ästhetische Subjektivismus der Kant'schen Populärästhetik auf einem ernsthaften Streben nach geistig substanziellem Inhalt basirte, während für die Fichte'sche Populärästhetik das geistvolle Subjekt und Das, was es aus sich producirt, allein alle Substanz enthält. Was die Schlegel also zunächst von jenen edlen Geistern trennt, ist der Mangel an wahrhafter Substanzialität. Was das *Ich*, d. h. dieses sich ideell wissende Subjekt, thut, ist wohlgethan und von absoluter Geltung. Denn das Wesen dieses Subjektivismus besteht darin, dafs er, als rein formales Kriterium alles Objektiven, sich überhaupt der Art indifferent gegen den Inhalt verhält, dafs das Subjekt sich mit beliebigem Inhalt erfüllen oder einen solchen aus sich herausspinnen kann. So lange die Substanz der objektiven Welt noch als solche respektirt wird, indem das Subjekt sich nur bescheidet, sie nicht in ihrem Wesen erkennen zu können, vermag es sich noch damit zu erfüllen, d. h. sie in sich zur subjektiven Erscheinung bringen. Wird aber die Objektivität der Substanz überhaupt in's Subjekt verflüchtigt, so bleibt dieses allein als bestimmend, was als Substanz zu gelten habe, übrig.

Wenn man äufserlich die genannten Denker: Schiller, Jean Paul, Wilhelm von Humboldt und nun die Schlegel miteinander vergleicht, indem man sich jeden in der Eigenartigkeit seines Sich-Darstellens lebhaft vergegenwärtigt, so erscheint ihre Verschiedenheit der Art, dafs sie sämmtlich in ziemlich gleichen Abständen auseinandergehen, wie etwa die vier Punkte eines Quadrats. Denn sie bieten in ihrer specifischen Subjektivität so durchaus eigenthümliche Erscheinungen dar, dafs sie als völlig abgeschlossene Einheiten eine gewisse Unnahbarkeit, wie die griechischen Göttergestalten, an sich tragen. Erwäge man z. B. ihren Styl, welche Gegensätze offenbaren sich hier! Die edle, kräftige, bildreiche Diction Schiller's

---

[1]) Siehe oben No. 384 (S. 745 ff.).

gegen die sprudelnde, gleichsam in Zickzack der Antithesenreihen sprungweise fortschreitende Sprache Jean Paul's, und wiederum gegen diese beiden die geschliffene, maafsvoll abgerundete, ahnungsvoll tiefsinnige Darstellung Wilhelm von Humboldt's. Diese Originalität, welche durchaus subjektiver Natur ist, bildet aber gerade als solche den gemeinsamen Charakter jener Klassiker; es ist eben der formale Subjektivismus, d. h. die unbedingte Berechtigung, welche die Individualität als schaffende auf völlig unbefangene Weise für sich in Anspruch nimmt. Näher kann man die Originalität Schiller's als den Subjektivismus des reflektirenden und sentimentalen Pathos, als Gegensatz dazu die Originalität Jean Paul's als den Subjektivismus des Humors, wieder als Gegensatz dazu die Originalität Humboldt's als den Subjektivismus des aristokratischen Geschmacks bezeichnen. — Wie verhält sich hiezu nun die Originalität der Schlegel, und namentlich Friedrich's, als des eigentlichen Tonangebers und Chorführers dieser neuen Richtung?

405. Hier bemerken wir zunächst ein Zurückweichen des Subjektivismus, das zu frohen Hoffnungen anregt, nämlich eine gewisse. die individuelle Originalität zum Opfer bringende objektive Durchschnittsbildung der Sprache, welche bereits den nivellirenden Einflufs der modernen Zeit verräth. Allein, wenn so bei ihm die formale Originalität zurücktritt, so tritt sie im Inhalt mit um so gröfserer Entschiedenheit hervor. Es ist nicht mehr die naive und unbefangene Weise, wodurch sich die blos formale Originalität, die sich dem Inhalt unterordnet, indem sie ihn sich einbildet, charakterisirt: es ist weder der Subjektivismus des Pathos, noch der des Humors, noch auch der des aristokratischen Geschmacks — Formen, die bei aller Verschiedenheit durch die aufrichtige und unbedingte Hingebung an die Idee beseelt waren —, sondern es ist jetzt der Subjektivismus des gegen jene Naivetät ironisch sich verhaltenden Selbstbewufstseins, die Originalität selbstgefälliger Eitelkeit und gesinnungsloser Frechheit. — Damit hört denn jede weitere Parallelisirung auf, und es öffnet sich ein Abgrund zwischen jenen beiden Arten der Populärästhetik.

Der Kriticismus Kant's konkrescirte sich in Schiller, Jean Paul und Humboldt zu einer zwar prägnant subjektiven, aber unbefangenen, zwar selbstbewufsten, aber selbstsuchtslosen Originalität des Anschauens und Darstellens; der subjektive Idealismus Fichte's, d. h. das Princip des *absoluten Ichthums*, spitzt sich dagegen in den Schlegel zu einer abstrakten Selbstbewufstheit zu, indem sie das Moment des Allgemein-Menschlichen aus dem *Ichthum* elimini-

ren und an Stelle desselben die Zufälligkeit partikularer Ichheit, d. h. den geistigen Egoismus, setzen. So kommt der subjektive Geist zu einer autokratischen Willkür, die nichts achtet als seine eigene Unbedingtheit. Mit dem Anspruch an absolute Bedeutung und Bedeutsamkeit tritt so das geistvolle Subjekt als ganz einzelne Existenz des Geistes auf und giebt sich dadurch den Charakter selbstgenügsamen Alleinwissens und unbedingter Allgemeingültigkeit. Bei Fichte ist es nämlich nicht dieses oder jenes Selbstbewufstsein, sondern das Selbstbewufstsein, als diese Kraft des Geistes überhaupt, worin sein Princip wurzelt: es ist die im Menschen sich wissende Idee, was er als das Absolute setzt. Bei den Schlegel ist es lediglich die vom Menschen gewufste Idee, oder aktiv gefafst: der die Idee wissende Mensch, welcher als absoluter Maafsstab gesetzt wird. Alles folglich, auch das Einzelste und Willkürlichste, was der Mensch ideell weifs, besonders aber — da jeder sich selbst der Nächste — was der Mensch, „Schlegel“ genannt, weifs, ist absolut berechtigt.

Hat das Selbstbewufstsein erst diese Position eingenommen, so kann es sich weiter nur noch darum handeln, diese Alleinberechtigung durch Nachweis der ihr gegenüberstehenden Bornirtheit gründlich zu befestigen; denn in solcher Aufzeigung der Bornirtheit liegt nothwendig zugleich der indirekte Beweis von der absoluten Berechtigung des *Besserwissens*. — Es ist deshalb die fortwährende Bemühung der Schlegel, überall in der Gegenwart Bornirtheit, Verkehrtheit und Unfähigkeit zu entdecken. Das eine Mittel, dessen sie sich dazu bedienen, ist die Vergleichung der Gegenwart mit der Vergangenheit; denn die Vergangenheit ist unschädlich, man kann sie ungestraft idealisiren, weil man darüber hinaus ist. So mufs sich denn nicht nur die Antike, sondern auch die Weisheit der Inder und das katholische Mittelalter dazu gebrauchen lassen, nach Befinden den idealen Maafsstab für die Nichtswürdigkeit der zeitgenössischen Bestrebungen abgegeben. Ein zweites Mittel ist die direkte Kritik, die — des Zwecks halber — nothwenig negativ ist. Negative Kritik aber ist boshaft; sie verwendet das Epigramm statt der ruhigen Prüfung, die schonungslose Satyre statt der Erörterung der Principien, die Persifflage statt der ernsthaften Widerlegung. Da sich jedoch das auf sein Besserwissen eitle Subjekt nicht durch Leidenschaftlichkeit kompromittiren darf, weil es sich sonst als innerlich betheiligt verrathen würde — so nimmt die Kritik die Miene scheinbarer Kälte an, unter welcher sich der Hochmuth verstecken kann; d. h. die Kritik wird ironisch.

Dies ist nun die eine Seite, nämlich die Stellung nach Aufsen.

Nach Innen reagirt solche Ironie, da sie sich auf keinen substanziellen Inhalt stützt, gegen das Subjekt selbst, so dafs es sich selber leer und verlassen fühlt. Diese Leere erzeugt das Verlangen nach Erfülltsein. Sofern aber nichts Substanzielles vorhanden ist als das Subjekt selbst, bleibt dieses Verlangen bei der leeren Sehnsucht stehen, die unbestimmt, weil ziellos, in's wesenlos Unendliche sich ausbreitet, ohne auf etwas Konkretes zu treffen; und so entsteht jene romantische Schwärmerei in's Blaue und, in Ermangelung von Besserem, endlich in's symbolisch ausstaffiirte Sinnliche hinein. Dieses soll nun als das Wahrhafte, als die Substanz des Ideellen, das Endliche also als Unendliches gelten. Hier wäre nun der Uebergang zum Aesthetischen zu machen, und in der That haben die Schlegel, wenigstens Friedrich, daran angeknüpft (Lucinde). Allein, wie schon Hegel[1]) bemerkt, solche „Schönseeligkeit und Sehnsüch„tigkeit ist blos krankhaft. Denn eine wahrhaft schöne Seele han„delt und ist wirklich. Jenes Sehnen ist aber nur das Gefühl der „Nichtigkeit des leeren eiteln Subjekts, dem es an Kraft gebricht, „dieser Eitelkeit zu entrinnen und mit substanziellem Inhalt sich „zu erfüllen". — In solcher *Sehnsüchtigkeit* sieht nun das von der realen Welt, welche es als prosaisch und bornirt verachtet, statt sie als konkrete Gestaltung der Idee zu begreifen, abgekehrte Subjekt statt des Geistes *Geister*, es wird gespenstersüchtig, mystisch, d. h. geheimnifskrämerisch, wunder- und mondsüchtig, kurz (im negativen Sinne) romantisch. Solche negative Romantik ist denn später von den Romantikern im specifischen Sinne, Brentano, Arnim u. s. f. auch dichterisch verwerthet worden und hat auch in die bildende Kunst, aber mehr in naiver und substanzieller Weise (durch die alte Düsseldorfer Schule), Eingang gefunden.

407. Da in der Romantik das Subjekt völlig frei gegen jeden Inhalt, als realen, erscheint, so hat sich dieser überall zu akkommodiren, in allen Punkten das Subjekt zu reflektiren. Das *Geistreiche* wird dadurch einerseits zum Sophistischen, andrerseits zum Geisterhaften. In beiden Momenten ist die innere Unwahrheit, mehr oder weniger mit phantastischem Beiwerk umkleidet, der wahre Kern. Nach der Seite der Kunst wird dadurch das Poetische zum *Phantastischen*, das Schöne zum *Interessanten*, das Erhabene zum *Gespreizten*, und blos das Lächerliche behält sein wahres Wesen, aber nur sofern es negativen Inhalt hat, nämlich als ver-

---

[1]) Vergl. seine vortreffliche Charakteristik der „Ironie" Schlegel's im I. Bande der Aesthetik S. 84 ff.

nichtender *Witz* und verachtende *Ironie*. Eine objektive Nothwendigkeit, ein System gesetzlicher Formen, das aus dem Wesen der Idee selbst zu schöpfen wäre, hört gänzlich auf; denn die Form ist nur durch die Partikularität, der Inhalt nur durch subjektives Meinen bestimmt. Was das empfindende Subjekt, die sich ideell wissende Person, producirt, ist so das absolut Berechtigte, poetisch Nothwendige, und die zufällig sich ergebende Form enthält, als subjektiv nothwendige, zugleich das objektive Gesetz und den Maafsstab für ihren eigenen Inhalt. Drittens aber erscheint gleichwohl das ästhetische Subjekt formell geschmackvoll, eben weil es ein ästhetisches ist[1]). So kommt bei den Schlegel der merkwürdige Widerspruch heraus, dafs sie z. B. in ihren Uebersetzungen — wo also der Inhalt als substanzieller nicht vom Subjekt selbst producirt wird, sondern gegeben ist — aufserordentlich geschmackvoll in der Form sind, während sie, sobald sie an das Produciren eines eignen Inhalts gehen, ganz regellos und willkürlich verfahren, ja diese Willkür geradezu als Gesetz aufstellen. Was nun diesen Inhalt für sich als konkreten betrifft, den man durch das Epithet des *Romantischen* nur gleichsam allegorisch bezeichnet, so ist seine Bestimmung deshalb so schwierig, weil er das an sich Unbestimmte ist, d. h. die Formlosigkeit oder, was dasselbe besagt, die Subjektivität der Form, zum Princip erhebt. Was vereinigt sich nicht Alles in diesem Romantischen: die deutsche Sagenwelt und das katholische Phantasiewesen, das antike Hetärenthum und die indische Brahmanenweisheit! Ein Gemeinsames haben sie bei aller Verschiedenheit indefs doch, oder vielmehr Zweierlei: den in Nebel verschwimmenden Umrifs der Form und die zum Sinnigen symbolisirte Sinnlichkeit als innersten Kern.

Dabei ist nicht zu leugnen, dafs die Schlegel, und besonders der geistvollere Friedrich, aufserordentlich anregend gewirkt haben. Sie waren tüchtige Alterthumskenner, ausgezeichnete Sprachforscher und überhaupt von gediegener Gelehrsamkeit; sie entwickelten eine gewaltige literarisch-kritische Thätigkeit und sind als geistvolle Männer sehr hoch zu schätzen. Wären sie dies nicht, so lohnte es sich — ihrer verderblichen Tendenz wegen — überhaupt nicht, über sie zu reden. Sie waren Talente ersten Ranges, aber keine Genies, keine Bahnbrecher der Wahrheit und im Grunde unproduktiv. Sie zu trennen, ist nicht nur schwierig, sondern auch unnöthig, weil Wilhelm, obwohl eine verständigere und kühlere Natur, doch von

[1]) Vergl. unten No. 421.

seinem bedeutenderen Bruder fast immer angeregt und in seinen principiellen Ueberzeugungen beeinflufst wurde. Ihre Biographie gehört der Literaturgeschichte an, doch wollen wir erwähnen, dafs Wilhelm im Februar 1767 geboren wurde und bis 1845 lebte, während Friedrich 1772 geboren wurde und schon 1829 starb.

§ 56. B. Uebersicht über die ästhetischen Schriften der beiden Schlegel und ihre ästhetischen Ansichten.

1. Wilhelm Schlegel.

407. Wir haben absichtlich die allgemeine Charakteristik der Chorführer der romantischen Schule ausführlicher behandelt, um uns bei Darstellung ihrer ästhetischen Ansichten — wenigstens was Friedrich betrifft — auf das positiv Geleistete beschränken zu können. Es ist deshalb zunächst ihre kritische Thätigkeit, wenngleich sie von grofser Bedeutung ist, auszuscheiden; damit fällt aber auch schon fast jede Berücksichtigung Wilhelm Schlegel's fort. Um nicht ungerecht gegen ihn zu sein, wollen wir daher hier wenigstens auf einige seiner lesenswerthesten kritischen Abhandlungen aufmerksam machen. Sie finden sich im 9. Bande seiner Werke zusammengestellt[1]). Die bedeutendsten darunter sind: *Die Gemälde. Gespräch. In Dresden* 1789, eine Abhandlung, die zuerst im *Athenäum* 1799 erschien, ferner *Ueber die Berliner Kunstausstellung von* 1802; *Ueber das Verhältnifs der schönen Kunst zur Natur*; *Ueber Täuschung und Wahrscheinlichkeit*; *Ueber Styl und Manier*. Diese aus Vorlesungen, die im Jahre 1802 zu Berlin gehalten wurden, zusammengestellten Abhandlungen sind noch am meisten principieller Art, obschon auch hier die Neigung, andre Ansichten ironisch zu behandeln, vor der objektiven Erörterung vorwaltet. Es sind einige richtige und selbst feine Gedanken darin, aber im Ganzen ist die Ausbeute nur eine geringe. Endlich ist auch noch das *Schreiben an Göthe über einige in Rom lebende Künstler* 1805 zu erwähnen, worin sich schätzbare Notizen finden. Um übrigens, da wir später nicht auf ihn zurückkommen werden, eine Probe der Weise zu geben, wie Wilhelm Schlegel Kritik trieb, mögen hier einige Sätze aus der Einleitung zu seiner *Kritik über die berlinische Kunstausstellnng von* 1802[2]) stehen.

[1]) *Aug. Wilh. von Schlegel's sämmtliche Werke.* Herausgegeben von Ed. Böcking. Leipzig. Weidmann'sche Buchhdlg. 1846. (Bd. III der vermischten und kritischen Schriften.) — [2]) Erschien zuerst in der *Zeitung für die elegante Welt* von 1803. No. 4—9.

„Eine Ausstellung führt“ — beginnt er — „wie ich glaube, „diesen Namen davon, dafs Ausstellungen darüber gemacht werden. „Vielleicht hat man diese Benennung deswegen einer *Aussetzung* „vorgezogen, weil die letzte an das Schicksal ausgesetzter Kinder „erinnert, welches in der That nicht selten ausgestellten Kunstwer- „ken zu Theil wird: denn sonst würde dabei dieselbe Bequemlich- „keit der Ableitung eintreten, dafs Kunstwerke ausgesetzt würden, „damit an ihnen allerlei ausgesetzt werden könnte ... Hier haben „wir nun eine ganze Menge moderner Apelles; der Kritiker spielt „dabei die Rolle des bekannten Schusters, und mag sich hüten, „nicht über die Befugnifs seines Leistens hinaus zu gehen. Wenn „er sich nur auf Schuhe versteht, mufs er bei diesen stehen bleiben „und sich nicht an das Ganze des Gemäldes wagen, aufser etwa, „wenn es wirklich von unten bis oben ganz Schuh sein sollte“. — Dies war damals die Art, witzig zu sein. Wir wären begierig, zu erfahren, was das Publicum und namentlich die Künstler heute zu solcher Manier, geistreiche Kritik zu treiben, sagen würden. Aber das hier Mitgetheilte ist blos läppisch, sonst jedoch harmlos gegen das Folgende: „Da nun viele der vorliegenden Bilder sich nicht „höher schwingen“ (nämlich als Schuh zu sein), „so befindet sich „der Beurtheiler in einem schwierigen Gedränge zwischen der Ver- „ehrung, welche man einer berühmten Akademie der Künste in „einer der Hauptstädte Europas schuldig ist; zwischen der staunen- „den und nachdenklichen Bewunderung, womit man eine Sammlung „von Erzeugnissen des menschlichen Geistes betrachtet, welche zu „Stande zu bringen nichts Geringeres als der Mittelpunkt eines „grofsen Königreichs, freigebige fürstliche Unterstützung, überhaupt „ein hoher Grad von Kultur und der Zusammenflufs der mannig- „fachsten Bestrebungen erforderlich ist — und der Freimüthigkeit „und Wahrheitsliebe, die allein seinen Bemerkungen einigen Werth „verleihen kann. Er wird, um sich aus dem Handel zu ziehen, „seine Zuflucht zu Hypothesen nehmen müssen. Eine solche wäre „zum Beispiel, dafs die Akademie nach ihrer Weisheit eine „scherzhafte Prüfung des öffentlichen Geschmack habe „anstellen wollen, wie schlecht ein Kunstwerk wohl sein „dürfte, ehe das Publikum es merkt. Da wäre es denn sehr „lobenswürdig, dafs selbst Vorsteher und Lehrer zu dieser „ergötzlichen Unterhaltung die Hände geboten haben“ .... Man kann aber noch „eine zweite Hypothese zu Hülfe nehmen, die viel „weiter reicht als die erste, da bei einer öffentlichen Anstalt billig „dem Ernste ein viel weiteres Gebiet eingeräumt wird als dem

„Scherze. Hat die Akademie nicht unverkennbar die grofsen Grund-„sätze der Toleranz und Humanität durch die That predigen wollen? „Der erste wird im artistischen Fach so lauten: es soll Allen und „Jeden, nicht blos Dilettanten, sondern auch den Künstlern von „Profession erlaubt sein, so schlecht zu malen wie sie „wollen, ohne dafs sie in dieser Liebhaberei gestört werden dürfen. „Der Grundsatz der Humanität: sämmtliche Urheber dieser Arbeiten „sind für wackre, rechtschaffene und artige Leute zu halten, wenn „sie schon das Unglück haben, schlecht zu malen und bildzuhauen. „Dieses kann dem Besten begegnen; und um es anschaulich darzu-„thun, haben sich nicht wenige von den Professoren, Lehrern „und Mitgliedern der Akademie aufgeopfert. Es ist, als „ob sie selbst bei ihren Werken ständen und den talentlosen, trägen „und auf jede Art untauglichen Schülern zuriefen: Lafst den Muth „nicht sinken! Seht, so arbeiten wir und sind dennoch ge-„schätzte, nützliche Bürger des Staats, und sind dennoch „zu Ehren und Würden gelangt". — Auf Grund dieses ironischen Princips dreht sich nun das Verhältnifs der Qualität um. nämlich die schlechtesten Werke sind jenes vorgeblichen humanen Zwecks halber gerade die besten, und in solcher Folge bespricht er sie auch. Und was stellt er an die Spitze dieser Muster der Mittelmäfsigkeit? die Arbeiten der Schadow'schen Werkstätte! An den Portraitbüsten Gottfried Schadow's, der damals schon Direktor der Akademie war, des Meisters der *Zietenstatue*, läfst er kein gutes Haar, im eigentlichsten Sinne des Worts; denn er äufsert sich beispielsweise, „was Locke sein solle, hänge schwer wie aus dem Wasser „gezogen; die anliegenden Partien der Haare seien mit einem gerie-„felten Eisen oder Holze überzogen, welches für einen Koch oder „Pastetenbäcker ein brauchbares Werkzeug sein mag" u. s. f. — Dies mag hinreichen, um Wilhelm Schlegel's Kritik zu charakterisiren. —

Weniger plump, aber kaum weniger boshaft ist sein geistvollerer Bruder Friedrich; auf den wir etwas näher eingehen müssen, weil er sich im Ganzen doch in ernsthafterer Weise mit Aesthetik beschäftigt hat.

2. Friedrich Schlegel.

408. Die Wandlungen, welche Friedrich Schlegel innerlich und äufserlich durchgemacht und die sich daher ebenso in seinen Werken wie in seinem Leben als unlösbare Widersprüche abspiegeln, stellen einer einfachen Darstellung seiner ästhetischen An-

sichten unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Wäre der substanzielle Inhalt seiner ästhetischen Untersuchungen sowohl an Tiefe wie an Umfang und namentlich an Reichthum konkreter Details bedeutender als er in der That ist, so würde dem kritischen Geschichtsschreiber die Pflicht obliegen, die Genesis solcher Wandlungen zu verfolgen und ihre Hauptphasen näher zu bestimmen. Denn dann wäre es der substanzielle Begriff selbst, der solche Entwicklung durchgemacht hätte, nicht blos das zufällige ästhetisirende, oder vielmehr hier das ästhetische Subjekt. Aber bei Schlegel handelt es sich wohl um das *Schöne*, das *Interessante*, die *Fülle der Natur*, weiter auch um die allgemeine Stellung der Künste zum menschlichen Bewuſstsein und Genuſs, allein zur näheren Bestimmung aller dieser Inhalte kommt er nur in wesentlich negativer Beziehung, d. h. durch Aufzeigung der Lücken und Schiefheiten in den bisherigen ästhetischen Ansichten, während er, sobald es sich um positive Bestimmungen handelt, nicht selten in allgemeine Schönrednerei und schwülstige Symbolik sich verliert.

Dennoch ist Schlegel von relativ groſser Bedeutung, nämlich durch die Tragweite, welche seine Ansichten, überschwenglich wie sie sind, gehabt haben, und dies ist auch der Punkt, den wir bei ihm vorzugsweise in's Auge zu fassen haben. Es ist hiebei ganz gleichgültig, ob er ursprünglich an Schiller angeknüpft habe oder nicht, oder ob gar sein Styl in den ersten Abhandlungen mit dem Schiller's Aehnlichkeit habe[1]) — was beiläufig nicht wahr ist —: dergleichen Fragen sind müſsig, denn sie betreffen nur die äuſsere Geschichte des Gedankens. Sondern es ist vielmehr zu fragen, wie verhalten sich seine Ansichten innerlich zu denen seiner Zeitgenossen? Ein Zusammenhang ist zwischen allen bedeutenderen Geistern einer Epoche; aber nicht die Ausgangs- und Verknüpfungspunkte sind von Interesse, sondern im Gegentheil Das, was sie von einander unterscheidet, denn hierin liegt ihr specifischer Inhalt. Durch die Bestimmung der Unterschiede tritt dann auch ihre sonstige Beziehung zu einander ganz von selbst in's Licht.

a) Das Wesen des Schönen und des Künstlerischen.

409. Von den verschiedenen umfangreicheren oder kürzeren Betrachtungen Schlegel's, welche ästhetische Gegenstände betreffen,

---

[1]) Wie z. B. Danzel, dessen groſser Fleiſs des Studiums sich leider oft zu sehr auf solche äuſserlich-geschichtliche Fragen beschränkt, behauptet. (Siehe *Gesammelte Aufsätze*, herausgegeben von O. Jahn, Leipzig 1855, S. 67.) Auf diese Weise wird die kritische Untersuchung auf dem Gebiet der Philosophie zu einer Frage der bloſsen Gelehrsamkeit.

kommt zunächst die kleine Abhandlung *Ueber die Grenzen des Schönen* in Betracht, nicht nur, weil sie seiner frühesten Zeit (1794) angehört, sondern auch besonders, weil sie die metaphysischen Grundbegriffe behandelt. Er hat sie später[1]) — und zwar begleitet mit einer Anmerkung — zum Abdruck gebracht. Diese Thatsache allein, sowie die Fassung der Anmerkung, welche den im Ganzen ziemlich schwülstigen und ganz unphilosophischen Inhalt der Abhandlung kurz angiebt, dürfen als Beweis gelten, daſs er dieser seiner ursprünglichen Ansicht über das Schöne auch später treu geblieben ist.

„Die Abhandlung über die Grenzen des Schönen“ — so lautet die Anmerkung — „bemüht sich, die Idee des Schönen in „ihrem Zwiespalt mit dem Wesen der Kunst zu betrachten: „indem nämlich zuerst Klage darüber geführt wird, wie das Schöne „in der Kunst immer nur unvollständig, einseitig, ge„trennt und in seine Elemente zerspalten zur Erscheinung „und Wirklichkeit gelangt; dann aber auch nachgewiesen und „angedeutet wird, wie das Schöne und seine Bestandtheile nicht „blos in der Kunst, sondern ursprünglich auch in der Natur „und in der Liebe gefunden werden, und wie erst in vollen„detem Einklang dieser drei Elemente das vollständige, „wahre und höchste Schöne hervorgeht, wo die Fülle der Natur „und die Einheit der Liebe zum Ebenmaaſs der Kunst „zusammenstimmen. So genommen, ist die Idee des Schönen nicht „mehr getrennt von der Idee des Wahren, als der Fülle alles „lebendigen Wirklichen“ — (?) —, „noch von der Idee des „Guten, als der geordneten Liebe“ — (?) —; „und eben darauf „ist dieser Versuch gerichtet, jene griechische Idee des Schönen in „ihrer ganzen Vollständigkeit und höchsten Vollkommenheit zu er„greifen[2]). Die Fülle aber und die Einheit sind hier in einem viel „höheren Sinne zu nehmen, als wie es damals“ — nämlich zur Zeit der Abfassung des Aufsatzes — „in unsrer deutschen Philo„sophie üblich war, wo sie blos(!) als Elemente des Denkens, des „Begriffs, oder des beschränkten Daseins genommen wurden. „Unter der Fülle wird hier verstanden die unendliche Fülle des „Lebens der schöpferischen Natur“ — ist dies kein Begriff? — „in „der anwachsenden Schöne ihrer unermeſslich herrlichen Entfaltung;

---

[1]) Im IV. Bande seiner *sämmtlichen Werke* (Wien 1822), welcher den II. Theil der *Studien des klassischen Alterthums* umfaſst. — [2]) Unmittelbar vor dieser Abhandlung geht nämlich der Aufsatz *Ueber die Diotima* vorher, welcher die weibliche Bildung im Alterthum behandelt.

„unter der Einheit aber nicht irgend eine äufsere Einheit“ — als ob sich das Denken blos auf solche Aeufserlichkeiten richte —, „sondern die innere, ewige Einheit der Seele, oder die Liebe; „und so ist auch das Ebenmaafs in diesem Sinne nicht blos auf „die Kunst beschränkt, sondern es ist der ordnende Geist, der alle „Bildung, bewufst oder unbewufst, leitet und bestimmt, und selbst „ihr Wesen ist“. —

Gegenüber solchem bornirten Vornehmthum gegen das *blofse* Denken kann man zunächst geltend machen, dafs solche Ausdrücke, wie „Fülle“, „Einheit“, „Ebenmaafs“, „Liebe“ u. s. f. entweder Begriffe sind, die von Schlegel näher bestimmt werden sollen, oder dafs diese näheren Bestimmungen derselben lediglich als begrifflose und schwülstige Phrasen erscheinen. — Aber es ist eben das Kennzeichen phantastischer Gemüther, gegen die Begriffe und das Begreifen solche Verachtung zu zeigen, um ihrer eignen Unklarheit den Charakter von besonderer Tiefe zu geben; einer Tiefe, die der eines Brunnens gleicht, welche, da ihr das Licht fehlt, nur scheinbar ist. Denn die Tiefe des wirklichen Denkens ist durchsichtig und tageshell, wie die des ruhigen Meeres, welches den Himmel abspiegelt.

410. Was ist nun aber das Resultat dieser mysteriösen Definition des Schönen? Denn man glaube nicht, dafs die Abhandlung selbst, die hier vortrefflich charakterisirt ist, weiteren Aufschlufs giebt. Geht sie etwa über die *harmonische Totalität* Wilhelm von Humboldt's hinaus, oder selbst über den *ästhetischen Menschen* Schiller's? — In keiner Weise; nur dafs Humboldt's und Schiller's Ideale einfacher und bestimmter vor unsrer Vorstellung stehen, und vor Allem, dafs sie einen wesentlich ethischen Gehalt haben. Mehr noch unterscheidet aber das Schlegel'sche Ideal sich von jenen durch die strenge Abscheidung der *Kunst* als einer blofsen Einseitigkeit des Schönen. Hier begeget uns zum ersten Mal der Begriff des *Künstlerischen* als eines blos formalen Elements. „Der ordnende Geist“, als das Ebenmaafs, soll „das Wesen der Kunst“ sein. So gefafst, geht das Schöne allerdings nicht blos in dem Sinne über das Künstlerische hinaus, dafs es überhaupt als ein Allgemeineres gefafst wird (denn dies könnte man zugeben), sondern es tritt vielmehr in Zwiespalt damit. Dieser Punkt ist von Wichtigkeit. Das Schöne ist allerdings ein Allgemeineres, denn es giebt aufser dem Kunstschönen auch ein Naturschönes; allein in der Entwicklung des allgemeinen Begriffs des Schönen aus der ganz abstrakten metaphysischen Idee bis zu seinen konkreten Gestaltungsformen nimmt das *Kunstschöne* die höchste Spitze ein, denn es ist die kon-

kreteste und darum vollendetste Gestaltung des Schönen. Nicht so bei Schlegel; hier geht das Schöne so über das *blos* Kunstschöne hinaus, dafs es als Einheit der Elemente der *Fülle des Naturlebens*, der *Seeleneinheit* und des *Ebenmaafses* — und nur dem letzteren gehöre die Kunst an — etwas unendlich Höheres als die Kunstschönheit ist; mit andern Worten: das Kunstschöne ist ihm nur etwas Aeufserliches, rein Formales. Es ist ihm nicht Einheit von Idee und Gestaltung, nicht die in die Erscheinung tretende Idee, sondern als blofses *Ebenmaafs* indifferent gegen den Inhalt. Im Grunde stimmt es so mit dem formalistischen Princip des ästhetischen Realismus Herbarts[1]) zusammen, nur dafs dieser das Schöne überhaupt — nicht blos das Kunstschöne — auf die *reine Form* beschränkt, während er Das, was der Idealismus überhaupt sonst noch *schön* nennt, von dieser Sphäre gänzlich ausscheidet. Wenn jemals der Satz, dafs die Extreme sich berühren, Anwendung fand, so ist das hier der Fall. Die Erklärung davon liegt einfach darin, dafs der abstrakte Idealismus und der abstrakte Realismus eben beide abstrakt sind und daher nothwendig in ihrem, der konkreten Wahrheit, welche in der Einheit solcher entgegengesetzten Elemente besteht, abgewendeten Ideengange „auf der entgegengesetzten Seite“ zusammentreffen müssen. Eine gleiche Erscheinung haben wir bei dem Gegensatz des *Empirismus* und *Idealismus* in der Philosophie der Engländer und Franzosen im 17. u. 18. Jahrhundert beobachtet[2]).

Wie durchaus Schlegel damals die Kunstschönheit nur als etwas Formales ansah, geht aus zahlreichen Stellen der Abhandlung selbst hervor, z. B. wo er den Beweis führen will, dafs „das Schöne in „der Kunst immer einseitig, getrennt und in seine Elemente zerspalten zur Erscheinung gelange“ — eine Behauptung, die der Humboldt'schen Ansicht, dafs in jeder Kunst alle gleichsam angedeutet seien, geradezu widerspricht —. „Wer in der Musik allein schwelgt“ (warum gerade schwelgt?), „verschwebt in Unbestimmtheit, wer nur „den Marmor liebt“ (liegt denn die Schönheit im Stoff?), „wird „zuletzt zu Stein“ (!); „wer in der Poesie allein lebt, verliert beides, „Kraft und Bestimmtheit, wird endlich zum Traum“ (!) Dies sieht fast wie ein Selbstbekenntnifs aus. „Durch die Kunst allein wird „der Mensch zu einer leeren Form“ (ja, wenn die Kunst eben weiter nichts ist als leere Form); „durch die Natur allein wird er „wild und lieblos“. — Diesen Gegensatz der Natur und Kunst als des blos Stofflichen zum blos Formalen soll nun die *Liebe* aufheben,

[1]) Siehe unten No. 546. — [2]) S. oben S. 278 ff.

deren höchste Form „die Neigung zu Gott, als dem höchsten Urbilde „des unvergänglich Schönen", sei. Es ist dies lediglich die platonische Abstraction, welche dann noch durch eine (später hinzugefügte) Anmerkung näher dahin illustrirt wird: „Die Vernunft" — verachte nur Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft! —, „indem sie den leeren Raum des eitlen Denkens „mit dem Wiederschein der eignen Ichheit" — das ist das treffendste Bild der Schlegel'schen *Vernunft* — „im erkünstelten „Glauben ausfüllt, gelangt nicht zum lebendigen Gefühl der ewigen „Liebe, geschweige denn zur Hoffnung der göttlichen Gegenliebe; „welche Idee des unversieglichen Lebens wir nur im Lichte der „Offenbarung finden konnten und zu erkennen im Stande sind".

Hier haben wir den fromm gewordenen Verfasser der *Lucinde*, wie er leibt und lebt. — Dasselbe Thema variirt Schlegel später (oder vielmehr mit der Anmerkung ziemlich gleichzeitig) in seiner zwölften Vorlesung *Ueber die Philosophie des Lebens* [1]), obschon er hier über die blos formale Bedeutung des Kunstschönen einen Schritt hinausthut zu einer höheren, offenbar durch Hegel's Vorlesungen über Aesthetik [2]) bereits beeinflufsten Auffassung des Kunstschönen als des ideell Bedeutsamen, was er als das *Symbolische* bezeichnet. Jetzt wird nun mit einem Male „die Schönheit der Kunst die „andere bildliche Seite derselben göttlichen Wahrheit": hier ist nicht mehr die blofse *Schönheit der Form* alleiniger Zweck der Kunst, sondern nur unter der Bedingung Zweck, dafs dabei „Rück„sicht genommen werde auf die andern gegebenen Verhältnisse und „Beziehungen des Ausdrucks, des Charakters, der äufseren Bestim„mung und ganzen Bedeutung"; jetzt ist ihr Inhalt „ein Ge„danke, d. h. die Idee des Gegenstandes oder der Gestalt als der „innere Sinn und die innere Bedeutung desselben".

Wir werden am Schlufs unsrer Betrachtung, wo wir die Ansichten Schlegel's über die Stellung der einzelnen Künste zusammenstellen, auf diese Vorlesung noch einmal zurückkommen; zunächst müssen wir einen Blick auf ein anderes Werk von ihm werfen, das ebenfalls zu seinen frühsten gehört und eigentlich die Hauptquelle für seine ästhetischen Grundansichten bildet; nämlich auf seine in mehrfacher Beziehung bedeutende und namentlich hinsichtlich des

---

[1]) Im XIII. Bande seiner Werke. — [2]) Die ersten Vorlesungen über Aesthetik hielt Hegel zu Heidelberg im Jahre 1818; die späteren zu Berlin datiren von 1820, 1823, 1826, 1828; während Schlegel erst in dem letztgenannten Jahre zu Wien seine Vorlesungen *Ueber Philosophie des Lebens* hielt, also 10 Jahre nach Hegel's erstem Auftreten.

negativen Fortschritts, welchen er in der Geschichte der Aesthetik bezeichnet, für uns wichtige Schrift *Ueber das Studium der griechischen Poesie.*

b) Das Interessante als Wesen der modernen Kunst.

411. Diese Abhandlung[1]) schliefst sich der Zeit nach ziemlich nahe an den kleinen Aufsatz *Ueber die Grenzen des Schönen* an, denn sie fällt in das Jahr 1795[2]); allein Schlegel nimmt darin bereits eine feste Position gegen die Kunstanschauung seiner Zeit, namentlich hinsichtlich der Poesie, indem er davon ausgeht, „dafs die „moderne Poesie das Ziel, nach welchem sie strebt, entweder noch „nicht erreicht hat, oder dafs ihr Streben überhaupt kein festes „Ziel, ihre Bildung keine bestimmte Richtung hat.“ Bei dem Nachweis dieser „in die Augen springenden“ Thatsache kommt er auf den Satz, dafs in den Werken der modernen Poesie „beinahe jedes „andere Princip als höchstes Ziel und erstes Gesetz der Kunst aufgestellt werde als das Schöne“. In der *Vorrede*[3]) drückt er sich noch stärker aus: „Giebt es reine Gesetze der Schönheit und der „Kunst, so müssen sie ohne Ausnahme gelten“. — Was heifst aber „*reine* Gesetze der Schönheit“? Versteht er darunter vielleicht „Gesetze der reinen Schönheit“ und unter der letzteren wieder die Antike? Fast scheint dies aus dem Folgesatz, dafs jene Gesetze dann *ohne Ausnahme* gelten müfsten, hervorzugehen. Denn unmöglich kann er damit behaupten wollen, dafs die Gesetze für alle Künste dieselben seien, dafs z. B. die Plastik nach denselben Gesetzen verfahre wie die Malerei u. s. f. Er fährt fort: „Nimmt man aber „diese reinen Gesetze, ohne nähere Bestimmung und Richtschnur „der Anwendung, zum Maafsstab der Würdigung der modernen „Poesie, so kann das Urtheil nicht anders ausfallen, als dafs die „moderne Poesie, die jenen reinen Gesetzen fast durchgängig „widerspricht, durchaus gar keinen Werth hat. Sie macht „nicht einmal Ansprüche auf Objektivität, welches doch die „erste Bedingung des reinen und unbedingten ästhetischen Werthes „ist, und ihr Ideal ist das Interessante, d. h. die subjektive „ästhetische Kraft“. Man sieht aus den letzten Worten, dafs Schlegel

---

[1]) Im ersten Bande der „*Historischen und kritischen Versuche über das klassische Alterthum.*“ Neustrelitz 1797. Wir citiren diese Ausgabe. — [2]) D. h. in dasselbe Jahr, in welchem Schiller's bedeutendste Abhandlungen erschienen: *Ueber Anmuth und Würde*, die *Briefe über ästhetische Erziehung* und besonders *Ueber naive und sentimentale Dichtung*, worauf manche Stellen der obigen Schrift Schlegel's Bezug nehmen. — [3]) S. VIII ff.

ein sehr geschärftes Gefühl für das Wesen des Modernen hat; auch ist in dieser Charakteristik nicht eigentlich ein Tadel der modernen Poesie enthalten, wenn er ihr auch die Objektivität abspricht. Ob er darin Recht hat, ist eine andere Frage; Wilh. v. Humboldt wenigstens rechnet in seiner Abhandlung *Ueber Herrmann und Dorothea* gerade die Objektivität zu den höchsten Eigenschaften des Gedichts, und Schlegel selbst stimmt später, im Widerspruch gegen die obige Stelle, damit überein.[1])

In Wahrheit geht Schlegel's Absicht nur dahin, den Schwerpunkt der modernen Poesie, d. h. der *subjektiven ästhetischen Kraft* aufserhalb des *blofsen* Schönen in ein Moment zu verlegen, welches ein specifisch anderes sei. Denn er fährt fort: „Man hat schon „viel gewonnen, wenn man sich nicht leugnet, dafs das Gefühl sol„chem Urtheil laut widerspricht. Dies ist der kürzeste Weg, den „eigentlichen Charakter der modernen Poesie zu entdecken, das „Bedürfnifs einer klassischen Poesie zu erklären und endlich durch „eine sehr glänzende Rechtfertigung der modernen über„rascht und belehrt zu werden“. Er deducirt nun weiter, dafs, da (nach Kant) „das charakteristische Merkmal des *Schönen* darin „beruhe, dafs das Wohlgefallen an demselben uninteressirt sei, es also nicht das Ideal der modernen Poesie und von dem Inter„essanten wesentlich verschieden sei“. Das *Interessante* ist es, was den „Shakespeare vom Sophokles unterscheidet“, es ist die „Einheit des Sentimentalen und Charakteristischen“. In dieser Weise glaubt er den Schiller'schen Gegensatz der antiken und modernen Poesie zu ergänzen.

Kehren wir von der Vorrede zum Text[2]) zurück: „Das Schöne“ — sagt er hier — „ist so wenig das herrschende Princip der mo„dernen Poesie, dafs viele ihrer trefflichsten Werke ganz offenbar „Darstellungen des Häfslichen sind, und man wird es wohl „endlich, wenngleich ungern, eingestehen müssen, dafs es eine Dar„stellung der Verwirrung in höchster Fülle, der Verzweif„lung im Ueberflufs aller Kräfte giebt, welche eine gleiche, „wenn nicht höhere Schöpferkraft und künstlerische Weis„heit erfordert, wie die Darstellung der Fülle und Kraft in voll„ständiger Uebereinstimmung.“ — Es liegt hierin, aber ohne dafs er demselben die Richtung auf die volle Wahrheit giebt, das richtige Gefühl, dafs das Moment des *Häfslichen* als des nothwendigen negativen Moments der absoluten Idee der Schönheit (denn ohne

[1]) S. unten No. 418. — [2]) S. 7.

solch' negatives Moment wäre sie nicht absolut, sondern nur positiv, d. h. abstrakt und einseitig) für die Konkrescirung des Ideals zum individuell Schönen, d. h. zum Charakteristischen, wesentlich ist. Dies negative Moment ist es, was Shakespeare zu einem so grofsen Charakteristiker in der Darstellung macht; durch seine Narren und Fallstaff's, seine Richard's und Jago's u. s. f. erhebt sich die Tragik bei ihm gerade zu einer solchen Höhe unerreichbarer Lebenswahrheit; ebenso, in formaler Beziehung, sein Humor inmitten des tiefsten Schmerzes u. s. f. — Schlegel geht dann in eine Kritik des Geschmacks der damaligen Zeit ein, welche viel Wahres enthält, aber hier nicht in Betracht kommen kann, um daran drei Fragen zu knüpfen: „Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie?" — „Kann sie erreicht werden?" und „Welches sind die Mittel dazu?". — Wir haben aus der Beantwortung derselben nur die Punkte hervorzuheben, worin sich seine Principien offenbaren.

412. Aus seinem Satze, dafs „nicht das Schöne" — aber was das Schöne sei, wird nicht gesagt[1]) — „Princip der modernen Kunst „sei, sondern das *Charakteristische*, das *Interessante* und das *Philo*„*sophische*"[2]), folgert er, dafs die „ästhetische Kunst" — als ob letzterer Begriff und nicht der erstere der allgemeinere sei — „als „eine besondere Abart neben moralischer Kunst und philoso„phischer Kunst zu statuiren sei, je nachdem das Schöne oder das „Gute oder das Wahre bezweckt werde". Er versucht dies sogar an den einzelnen Künsten nachzuweisen. „Giebt es nicht eine cha„rakteristische Malerei, deren Interesse weder ästhetisch noch histo„risch, sondern rein physiognomisch, also(!) philosophisch, deren „Behandlung aber nicht historisch, sondern idealisch ist?.. Auch „in der Musik" — fügt er hinzu — „hat die Charakteristik indi„vidueller Objekte ganz wider die Natur dieser Kunst überhand „genommen". — Die Verwirrung in allem Diesem und die daraus entspringende Unverständlichkeit beruht lediglich darin, dafs er die Begriffe *Schönheit*, *idealisch*, *ästhetisch* nicht erörtert, sondern einfach verlangt, dafs man seine, etwa aus dem Zusammenhange sich ergebende Auffassung als maafsgebend betrachte. In dieser Weise wird aber seine ganze Deduction ein Cirkel. So kommt er z. B zu einem Gegensatz zwischen der philosophischen Tragödie und der ästhetischen Tragödie[3]). Diese sei „die Vollendung „der schönen Poesie, bestehe aus lauter lyrischen Elementen und

[1]) Siehe unten No. 415, wo diese Frage beantwortet wird. — [2]) A. a. O. S. 47. — [3]) S. 54.

„ihr Resultat sei die höchste Harmonie: jene sei das höchste Kunst„werk der didaktischen Poesie, bestehe aus lauter charakteristi„schen Elementen, und ihr endliches Resultat sei die höchste Dis„harmonie ... Ihre Katastrophe sei tragisch; nicht so ihre ganze „Masse; denn die durchgängige Reinheit des Tragischen (eine noth„wendige Bedingung der ästhetischen Tragödie)" — abermals, was heifst hier *Reinheit*? — „würde der Wahrheit der charakteristischen „und philosophischen Kunst Abbruch thun". Er wählt dann den *Hamlet*, um daran seine Theorie durchzuführen und Shakespeare als den Hauptvertreter der modernen Poesie zu charakterisiren. Aber „die Herrschaft des Interessanten ist durchaus nur eine vorüber„gehende Krise des Geschmacks[1]), denn sie mufs sich endlich „selbst vernichten". Diese Stelle ist übrigens nur interessant wegen einer feinen Bemerkung über das im *Interessanten* oder Charakteristischen (was Dasselbe objektiv ausdrückt) liegenden Moments des Negativen (Häfslichen). Jene *Selbstvernichtung* nämlich (deren Nothwendigkeit freilich unbewiesen bleibt — denn was er als *Katastrophen* anführt, sind nur Verirrungen —) erfolge auf doppelte Weise, indem einerseits, wenn „die Richtung mehr auf ästhe„tische Energie gehe, der Geschmack, der alten Reize je mehr und „mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren, d. h. „zum Piquanten und Frappanten übergehen werde"; eine Konsequenz, die indefs hinsichtlich des *Charakteristischen* auf der irrigen Auffassung desselben als eines blos subjektiv Interessanten beruht, während es vielmehr wahrhaft objektiv, weil am bestimmtesten individualisirend ist. — Er sieht nun in dieser Fortbildung des Interessanten „die Vorboten des nahen Todes". Aber es sei dies nur die eine Seite: auf der andern werde es sich, fügt er hinzu, „zum „*Faden* und zum *Choquanten*" abschwächen, welches letztere „drei „Unterarten habe: das *Abenteuerliche*, das *Ekelhafte* und das *Gräfs„liche*". Dies sei die „natürliche Entwicklung des Interessanten".

Wenn man auf die nachromantische Entwicklung der Kunstanschauung — und zwar nicht nur im Bereich der Poesie, sondern auch in dem anderer Gebiete, namentlich der Musik und der Malerei — einen prüfenden Blick wirft, so kann man nicht leugnen, dafs Schlegel's Ansicht von der Sache aufserordentlich viel Wahres enthält. — Aufserdem aber ist diese Stelle noch in andrer Beziehung von Wichtigkeit, insofern nämlich in jener Begriffsgliederung ein immerhin bemerkenswerther Anfang zu einer Systematisirung

[1]) A. a. O. S. 66.

des *Häfslichen*, als des Negativen im Aesthetischen überhaupt, gemacht ist, obgleich natürlich eben nur ein Anfang. Denn das Gebiet des Häfslichen ist ein viel reicheres; in dem Grade, dafs dies Schattenreich des Aesthetischen dem Lichtreich desselben, d. h. der Welt des Schönen, als symmetrisches Gegenbild gegenübersteht, sofern jeder konkreten Begriffsbestimmung des Schönen eine analoge des Häfslichen entsprechen mufs.[1])

Indem wir also, um Schlegel gerecht zu werden, konstatiren, dafs er zuerst es gewesen, welcher die Wichtigkeit des Begriffs des *Häfslichen* für die Aesthetik geltend gemacht hat, müssen wir, da er später[2]) noch einmal — und zwar in sehr bewufster Weise — auf dies Thema zurückkommt, noch etwas länger bei dieser Frage verweilen. Er bemerkt nämlich: „Wie unvollständig und lückenhaft „unsre Philosophie des Geschmacks und der Kunst noch sei, kann „man schon daraus abnehmen, dafs es noch nicht einmal einen nam„haften Versuch einer Theorie des Häfslichen giebt. Und doch „sind das *Schöne* und das *Häfsliche* unzertrennliche Korrelate. „Wie das Schöne die angenehme Erscheinung des Guten, so ist das „Häfsliche die unangenehme Erscheinung des Schlechten" —. Diese Definition ist freilich für beide Seiten ziemlich oberflächlich; aber sie zeigt doch die Nothwendigkeit auf, beide Begriffe auf einander zu beziehen. Theilweise geht er auch zu näherer Bestimmung fort. indem er z. B. die Verzweiflung als *erhabne Häfslichkeit* definirt. Im Ganzen sind freilich seine Erklärungen nur dürftig und unklar. Einmal fafst er die Negativität des Häfslichen blos als kontradiktorischen, das andere Mal als konträren Gegensatz. So z. B. sagt er: „Der Gegensatz reicher Fülle (eine Bestimmung der Schönheit) sei „Leerheit, Monotonie, Geistlosigkeit; der Harmonie stehe Mifsverhält„nifs und Streit gegenüber, also Disharmonie". Das ist ganz unlogisch; vielmehr, wenn der Fülle Leerheit *gegenübersteht*, so steht der Harmonie nicht Disharmonie, sondern Monotonie gegenüber. Schon darin, dafs Monotonie und Disharmonie beiderseits als Gegensätze des Schönen gefafst werden, liegt ein Widerspruch. Das *Häfsliche* kann nicht zugleich Disharmonie und Monotonie, noch weniger Disharmonie und Mangel sein. Letztere beiden Eigenschaften aber sollen das dem Erhabenen (als *unendlicher Fülle* und *unendlicher Harmonie*) entgegengesetzte *Häfsliche* kennzeichnen. Für die Verzweiflung als *erhabene Häfslichkeit* ist die Bezeichnung

[1]) Den bisher vollständigsten Versuch einer Systematisirung des Häfslichen hat Karl Rosenkranz in seinem geistvollen Buche *Aesthetik des Häfslichen* gemacht. Siehe unten No. 525 ff. — [2]) A. a. O. S. 167.

des darin liegenden Negativen durch *Mangel*, selbst wenn dieser „unendlich" sein soll (was Unsinn ist), gerade so falsch, als wenn man den Gegensatz von Freude nicht als Schmerz, sondern als Gefühllosigkeit bezeichnen wollte, und doch sagt er in demselben Augenblick, die „Verzweiflung sei absoluter Schmerz".

Dies Schwanken zwischen den Momenten der Negativität und der bloſsen Negation läſst Schlegel nicht zum wahren Begriff des Häſslichen kommen. Das Schöne zieht an, daſs Häſsliche stöſst ab. Wäre es blos Abwesenheit des Schönen, so müſste es in uns nicht Unlust, sondern Gleichgültigkeit erregen. Die Vorstellungen des *Anziehenden* (was bei seinem *Interessanten* so nahe lag) und *Abstoſsenden* hätten ihn wohl auf die Bestimmung des Verhältnisses der Polarisation führen können, in welcher das Wesen der Beziehung dieser beiden, von ihm selbst als korrelat bezeichneten Begriffe wurzelt. In der That ist er oft nahe daran, z. B. wenn er sagt, daſs „in der höchsten Stufe der Häſslichkeit noch immer etwas Schönes enthalten" sei —: diesen Satz hätte er auch umkehren, ja sogar behaupten können, daſs die höchste Sphäre oder Stufe des Schönen, nämlich das Kunstschöne, ohne den Begriff des Häſslichen gar nicht denkbar sei, da nur durch dieses Moment der Negativität es zum Charakteristischen wird, welches die Möglichkeit der Individualisation des absoluten Ideals enthält. Nur wenn das negative Moment am unrechten Orte erscheint, wo es also nicht charakteristischer Ausdruck eines Innern ist, nimmt es das Gepräge des Häſslichen, d. h. des Unkünstlerischen, an. Kind und Greis z. B., oder Mann und Weib, bilden charakteristische Gegensätze. Wenn nun ein charakterisirendes Moment, z. B. Runzeln auf ein Kind, oder muskulöse Formen auf ein Weib übertragen werden, so erscheinen sie „häſslich", weil sie uncharakteristisch sind. Ebenso würde ein kindlich aussehender Greis oder ein weibisch aussehender Mann „häſslich" sein. — Ueber keinen Begriff herrschten — bis in die neueste Zeit hinein — soviel unklare und einseitige Vorstellungen wie über den Begriff des *Häſslichen*, der das wahre Salz des Kunstschönen ist.

413. Kehren wir nach dieser Abschweifung zu Schlegel's Betrachtung der modernen Poesie zurück. Er wirft nach jener Verkündigung der bevorstehenden Selbstvernichtung des Interessanten die Frage auf, worauf sich die Hoffnung gründe, daſs es besser werden könne und welche Wendung die moderne Poesie zu nehmen habe, damit diese Hoffnung verwirklicht werde? „An ästhetischer „Kraft" — meint er — „fehlt es den Modernen nicht, wenn ihnen

„gleich noch eine weise Führung fehlt... Die berüchtigte deutsche „Nachahmungssucht und (die damit zusammenhängende) Cha„rakterlosigkeit ist im Ganzen als Vielseitigkeit ein echter Fortschritt „der ästhetischen Bildung". Auch hierin liegt viel Wahres. Die Leichtigkeit der Deutschen, sich jeder fremden Eigenthümlichkeit zu akkommodiren, erscheint allerdings einerseits als Unselbstständigkeit gegenüber der Entschiedenheit und Bestimmtheit andrer Nationen; aber man darf nicht verkennen, dafs in jener Schrankenlosigkeit etwas wesentlich allgemein Menschliches liegt, wenn man sie mit der Einseitigkeit und Beschränktheit nationaler Kraft, z. B. bei den Polen, Ungarn, auch Franzosen und Engländern, vergleicht. Im Grunde nämlich deutet jene Akkommodationsfähigkeit auf gröfsere Tiefe und weiteren Umfang; denn was man Nachahmungssucht nennt, ist theils ein Beweis, dafs die Deutschen das Charakteristische an anderen Nationen zu würdigen wissen, theils die Fähigkeit, sich in fremde Vorstellungsweisen hineinzuversetzen. — Göthe's Poesie ist daher auch für Schlegel „die Morgenröthe echter Kunst und reiner Schön„heit". — Selbst in der Periode seiner interessanten Dichtungsweise stehe er über Shakespeare. „Was im Hamlet nur Schicksal, „Begebenheit — Schwäche ist, ist im Faust Gemüth, Handlung, „Kraft". Allerdings, aber die poetischen Zwecke sind ganz verschieden; Shakespeare wollte weder einen *Faust*, noch Göthe einen *Hamlet* schaffen. „Das Ziel Göthe's" — fährt er fort — „ist das „Objektive; in ihm ist nicht blos Kraft, sondern auch Ebenmaafs; „er steht in der Mitte zwischen dem Interessanten und dem Schönen, „zwischen dem Manierirten und dem Objektiven... Dieser grofse „Künstler eröffnet die Aussicht auf eine ganz neue Stufe der ästhe„tischen Bildung. Seine Werke sind eine unwiderlegliche Beglau„bigung, dafs das Objektive möglich und die Hoffnung des Schönen „kein leerer Wahn der Vernunft sei... Das Objektive wird durch„gängig herrschend werden; dann hat die ästhetische Bildung den „entscheidenden Punkt erreicht." —

So weit ist seine Ansicht gewifs zu acceptiren und nur dies dagegen zu sagen, dafs sie sich schwer mit seinen früheren Aeufserungen über die nothwendige Entwicklung des Interessanten, als welches der ausschliefsliche Charakter der modernen Poesie sei, vereinigen läfst. Aber nun kommt eine selbst in der logischen Anknüpfung unverständliche Wendung. An diesem *entscheidenden* Punkt — fährt er fort — kann „die ästhetische Bildung sich selbst „überlassen nicht mehr sinken, sondern nur durch äufsere Gewalt „in ihren Fortschritten aufgehalten oder (etwa durch eine physische

„Revolution) völlig zerstört werden. Ich meine die grofse mora-„lische Revolution" — dies *ich meine* ist ganz unverständlich. Worauf soll es sich beziehen? Auf das *Aufhalten des Fortschritts durch äufsere Gewalt?* —, „durch welche die Freiheit im „Kampfe mit dem Schicksal (in der Bildung) endlich ein entschie-„denes Uebergewicht über die Natur bekommt..." Dies ist leeres, zusammenhangsloses Geschwätz, wie die ganze folgende Erörterung. Er spricht dann von „unendlicher Perfektibilität", von der Nothwendigkeit der Kunst als eines „freien Spiels", vom „Schein" — führt also Schiller'sche Gedanken ein — und verkündigt, obschon Göthe für ihn schon die „Morgenröthe echter Kunst und Schönheit" war, die Nothwendigkeit einer ästhetischen Revolution mit der Richtung auf das Objektive.

Es ist aufserordentlieh bezeichnend für Schlegel, dafs gerade er, der Verkündiger des abstrakten poetischen Subjektivismus, hier im Anfang seiner Laufbahn soviel von *Objektivität* redet, als ob er, gleichsam in sich selber die Richtung seines Geistes vorahnend, hiegegen ankämpfen wolle. Eben dahin zielen die beiden *Postulate*, welche er für die ästhetische Revolution aufstellt, nämlich *ästhetische Kraft* und *Moralität*[1]). Gleich darauf aber dünkt ihm auch dies nicht zureichend, da er zugleich als Bedingung dieser Postulate eine *vollkommen ästhetische Gesetzgebung* fordert. Und hier folgt dann einer jener wahrhaft divinatorischen Lichtblicke, welche vor der intuitiven Kraft des Schlegel'schen Geistes Respekt einflöfsen müssen: er ahnt deutlich, dafs die Zukunft der modernen Kunst (weil sie nämlich, aus der Einheit mit sich in Zwiespalt gerathen, gleichsam aus dem Paradiese der naturgemäfsen Existenz vertrieben sei) nur durch eine wissenschaftliche Aesthetik garantirt werde[2]). Er hat zwar dabei — wie überhaupt durch die ganze Abhandlung — vorzugsweise die Poesie im Auge, allein seine Worte gelten ebensowohl, vielleicht noch zwingender, für die übrigen Künste. Wir lassen diese wichtige Stelle hier im Zusammenhange folgen.

414. „Eine vollkommene ästhetische Gesetzgebung würde das „erste Organ der ästhetischen Revolution sein. Ihre Bestimmung „wäre es, die blinde Kraft zu lenken, das Streitende in Gleichge-„wicht zu setzen, das Gesetzlose zur Harmonie zu ordnen; der ästhe-„tischen Bildung eine feste Grundlage, eine sichere Richtung und „eine gesetzmäfsige Stimmung zu ertheilen. Die gesetzgebende „Macht der ästhetischen Bildung der Modernen dürfen wir aber nicht

---

[1]) A. a. O. S. 98. — [2]) Vergl. den Schlufs unseres Vorworts.

„erst lange suchen. Sie ist schon konstituirt. Es ist die Theorie: „denn der Verstand war ja von Anfang an das lenkende Princip die„ser Bildung. — Verkehrte Begriffe haben lange die Kunst be„herrscht und sie auf Abwege geführt; richtige Begriffe müssen „sie auch wieder auf die rechte Bahn zurückführen. Von jeher „haben auch sowohl die Künstler als das Publikum der Modernen „von der Theorie Zurechtweisung und befriedigende Gesetze „erwartet und gefordert. Eine vollendete ästhetische Theorie „würde aber nicht nur ein zuverlässiger Wegweiser der Bildung „sein, sondern auch durch Vertilgung schädlicher Vorurtheile die „Kraft von manchen Fesseln befreien und ihren Weg von Dornen „reinigen. Die Gesetze der ästhetischen Theorie haben aber nur „insofern wahre Autorität, als sie von der Majorität der öffent„lichen Meinung anerkannt und sanctionirt worden sind. Wenn „das Bedürfniſs allgemeingültiger Wahrheit Charakter des Zeitalters „ist, so ist ein durch rhetorische Künste erschlichenes Ansehn von „kurzer Dauer; einseitige Unwahrheiten zerstören sich gegenseitig „und verjährte Vorurtheile zerfallen von selbst. Dann kann die „Theorie nur durch vollkommene und freie Uebereinstimmung mit „sich selbst ihren Gesetzen das vollgültigste Ansehn verschaffen „und sich zu einer wirklichen öffentlichen Macht erheben. Nur „durch Objektivität kann sie ihrer Bestimmung entsprechen. — Ge„setzt aber auch, es gäbe eine objektive ästhetische Theorie, welche „mehr ist, als wir bis jetzt rühmen können: keine Wissenschaft „bestimmt nur die Ordnung der Erfahrung, die Fächer für den In„halt der Anschauung. Sie allein würde leer sein, und nur in „Verbindung mit einer vollkommenen Geschichte würde sie die „Natur der Kunst und ihrer Arten vollständig kennen lernen. Die „Wissenschaft bedarf also der Erfahrung von einer Kunst, welche „ein durchaus vollkommenes Beispiel ihrer Art, die Kunst κατ' ἐξοχήν, „deren besondere Geschichte die allgemeine Naturgeschichte der „Kunst wäre". — Hier ist nur der Irrthum nachzuweisen, als ob eine einzelne Kunst die Kunst überhaupt repräsentiren könnte; aber mit der Modification, daſs die *Naturgeschichte der Kunst* eine solche genetische Darstellung der Künste in ihrem inneren Zusammenhange d. h. als Totalität der Kunst sei, ist der Gedanke selbst vollkommen richtig. Er fügt dann noch hinzu, daſs „der Denker dazu einer „vollkommenen Anschauung bedarf, und zwar aus doppeltem „Grunde; theils als Beispiel und Belag zu seinem Begriff, theils als „Thatsache und Urkunde seiner Untersuchung"... Bei dem Künstler müsse dann „das Gesetz Neigung werden".

Dies sind goldne Worte, die Manches verzeihen lassen, was Schlegel später gegen seine eigne hier ausgesprochene Ueberzeugung gesündigt; denn es ist hier die wahrhafte Basis hingestellt, nicht nur für den substanziellen Begriff einer Aesthetik als Wissenschaft, sondern auch für den Nachweis, dafs die moderne Kunstentwicklung fortan, wenn sie nicht ziellos hin- und herschwanken soll — was sie in der That bis jetzt gethan — auf bewufster Anerkennung objektiver ästhetischer Gesetze beruhen mufs. Der Umstand, dafs Schlegel das in der Reflexion überhaupt liegende Unterscheidungsmoment der modernen von der antiken sowohl wie mittelalterlichen Kunst nicht scharf in's Auge fafst, verhindert ihn, jenem lichtvollen Gedanken praktische Folge zu geben; vielmehr lenkt er — als ob dort, statt in der Theorie, wie er doch selbst behauptet, die Regeneration der modernen Kunst zu suchen sei — um in's Alterthum zurück, als sei dies das Vorbild, nach welchem die erzielte Objektivität der modernen Kunst gemodelt werden müsse. Die ganze folgende Schilderung der antiken Objektivität ist daher für diesen Zweck werthlos, ja sie macht den Leser geradezu irre. So stellt sich also auch hier wieder die Unklarheit ein, welche jenen Gedankenfunken wieder bedeckt und zu keiner leuchtenden und wärmenden Flamme auflodern läfst. „Das goldne Zeitalter der „griechischen Poesie ist das Urbild der Kunst und des Geschmacks“ [1]): darin verläuft sich seine ganze *Theorie*, statt die griechische Kunst selbst in ihrer geschichtlichen Sonderung zu begreifen und in die Theorie an ihrer Stelle einzureihen.

415. Hier geht er denn auch auf eine Begriffsbestimmung oder eigentlich nur Definition und Klassifikation des *Schönen* ein. Er bemerkt darüber: „Die letzte Grenze der natürlichen Bildung „der Kunst und des Geschmacks, diesen höchsten Gipfel freier „Schönheit, hat die griechische Poesie erreicht.“ Sofern man auf das Beiwort *natürlich* den Accent legt, kann man diesen Satz in gewissem Sinne zugeben, in dem Sinne nämlich, dafs nur im Hellenenthum eine völlige Ausgleichung und harmonische Durchdringung von Geist und Natur und, was die Kunst betrifft, von Idee und Gestaltung herrschte. Aber ob der Ausdruck „*höchste* Schön„heit“ dafür passend sei, ist eine andere Frage. Schlegel fühlt hier die Nothwendigkeit, den Begriff der Schönheit näher zu bestimmen, aber er kommt nicht weit damit. „Das Schöne im weitesten Sinne „(in welchem es das *Erhabene*, das *Schöne im engeren Sinne* und

---

[1]) A. a. O. S. 127.

das *Reizende*" — richtiger *Anmuthige* — „umfaſst) ist die ange„nehme Erscheinung des Guten". Dies wird so schlechthin, ohne auch nur ein Wort der Begründung, behauptet. Später führt er dann als „Bestandtheile des Schönen" an: den *Reiz*, den *Schein* und das *Gute*, ebenfalls ohne jede Entwicklung oder Motivirung: nur geht aus den daran geknüpften Folgerungen hervor, daſs er bei allen diesen Bestimmungen stets die Poesie, und zwar die griechische Poesie, ja in dieser wieder eigentlich nur die sophokleische Tragödie im Sinn hat. Aus solchen Sonderbeziehungen können selbstverständlich keine allgemeinen ästhetischen Gesetze abstrahirt werden. —

Es drängt sich beim Lesen der Schlegel'schen Abhandlung unwillkürlich die Bemerkung auf, daſs er zwar oft wirklich glänzende Einzelgedanken hat, aber fast nie fruchtbare Folgerungen daraus zieht. Man wird zuweilen plötzlich frappirt von einer Wahrheit und glaubt nun, daſs er endlich den richtigen Weg gefunden habe, aber gleich darauf verschwimmt wieder Alles in Nebel. So macht er z. B. die wichtige Bestimmung der *Individualität* für das Ideal geltend[1]: „Die gröſste Allgemeinheit eines Kunstwerks würde nur „durch vollendete Flachheit möglich sein. Das Einzelne ist „in der idealischen Darstellung das unentbehrliche Element des All„gemeinen. Wird alle eigenthümliche Kraft verwischt, so ver„liert selbst das Allgemeine seine Wirksamkeit". Aber hiemit ist es auch zu Ende, denn statt daraus die Nothwendigkeit formaler Gegensätze, wie das der männlichen und weiblichen Form u. s. f. zu folgern, geräth er auf eine „Verschiedenheit der Kunstarten, „Werkzeuge und Stoffe", worin die künstlerische Individualität bestehen solle. Sein *caeterum censeo* ist bei allem Diesen der Satz[2], daſs „der moderne Dichter, welcher nach echter schöner Kunst „streben will, sich die reine Griechheit aneignen müsse".

Zum Schluſs möge hier noch eine kritische Aeuſserung über die ästhetischen Theorien seiner Zeit Platz finden, woraus auch seine Stellung zu Fichte erhellt, zu dem er sich mit Bewuſstsein bekennt. Er bezeichnet die *Kritik der ästhetischen Urtheilskraft* Kant's als „ästhetischen Skepticismus" und setzt hinzu, daſs „die „Aesthetiker, welche gemeinschaftlich von den Resultaten der kriti„schen Philosophie ausgegangen, weder in den Principien noch in „der Methode unter sich einig" seien. Erst durch Fichte sei „das „Fundament der kritischen Philosophie entdeckt worden", und seitdem gebe es „ein sicheres Princip, den Kantischen Grundriſs der

---

[1]) A. a. O. S. 183. — [2]) A. a. O. S. 217.

„praktischen Philosophie zu berichtigen, zu ergänzen und auszuführen; und über die Möglichkeit eines objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften finde kein „gegründeter Zweifel mehr Statt“. — Aber schwerlich wird diese Möglichkeit auf dem Boden des Fichtianismus erreicht. Warum hat denn Schlegel nicht selbst ein solches System geschaffen?

c) Umschlag der postulirten Objektivität in den romantischen Subjektivismus.

416. Man wird von einem Gefühl tiefer Trauer übermannt, sieht man einen bedeutend angelegten Geist, aus Verzweiflung an der Realisation eines anfangs über Alles hoch gestellten Ideals, plötzlich in das gerade Extrem seiner früheren Ueberzeugung umschlagen. Es ist indefs nicht unsre Aufgabe, die Wandlungen Schlegel's psychologisch zu erörtern: wir haben nur die Resultate derselben für die Aesthetik zu konstatiren. Indem wir daher noch einmal seine Ansicht von der Aufgabe der modernen Poesie kurz zusammenfassen, müssen wir seine eignen Worte citiren. Er habe, sagt er[1], „für die Apologie der griechischen Poesie“, deren Objektivität das Ziel der modernen sein müsse, „die Grundlinien einer Theorie „der Inkorrektheit“ aufstellen wollen, „welche mit der Theorie des „Häfslichen zusammen genommen den vollständigen ästhetischen „Kriminalkodex ausmacht“. Jene „Grundlinien“ nämlich bestehen in einem „allgemeinen Umrifs der reinen Arten aller möglichen teechnischen Fehler“, und unter diesen nennt er zunächst *Unvermögen*, *Ungeschicklichkeit* und *Verkehrtheit*; diese drei „führen „zu inneren Widersprüchen und zu Mangel an darstellender Vollkommenheit. Zu diesen beiden Fehlern, wegen deren „ein darstellendes Werk freier Kunst Tadel verdiene“, kommen dann noch zwei andere hinzu: „Mangel an Idealität“ und „Versündigung wider die Objektivität“. Sehen wir jetzt zu, wie er diese Fehler charakterisirt, um an diesem von ihm selbst aufgestellten *Kriminalkodex* seine späteren ästhetischen Ansichten zu messen. „Die Ungeschicklichkeit weifs die vorhandene „Kraft und den gegebenen Stoff nicht glücklich zu benutzen. Die „Darstellung ist dann stumpf, dunkel, verworren und lückenhaft. Die Verkehrtheit wird die ewigen Grenzen der Natur „verwirren und durch monströse Mischungen der echten „Dichtarten ihren eignen Zweck selbst vernichten... Die Darstellung kann im Einzelnen sehr trefflich sein und doch im Ganzen

[1]) A. a. O. S. 175.

„durch innere Widersprüche sich selbst aufheben.. Un-„zusammenhang könnte man es nennen, wenn es der unbestimm-„ten Masse eines angeblichen Kunstwerks an eigner Be-„standtheit und Gesetzen der inneren Möglichkeit überhaupt fehlt; „wenn das Werk gleichsam grenzenlos und von der übrigen „Natur gar nicht oder nicht gehörig abgesondert ist, da es doch „eigentlich eine kleine abgeschlossene Welt, ein in sich vollendetes „Ganzes sein sollte. Wider die Idealität der Kunst wird ver-„stoſsen, wenn der Künstler sein Werkzeug vergöttert, die „Darstellung, welche nur Mittel sein sollte, an die Stelle des unbe-„dingten Ziels unterschiebt und nur nach Virtuosität strebt, durch „Künstelei. Wider die Objektivität der Kunst, wenn sich bei „dem Geschäft allgemein gültiger Darstellung die Eigenthümlich-„keit in's Spiel mischt, sich leicht einschleicht oder offenbar empört, „durch Subjektivität."

Es ist unmöglich, eine prägnantere und schlagendere Kritik des späteren Schlegel'schen Romanticismus zu liefern, als es in diesem seinem eignen Entwurf zu einem *ästhetischen Kriminalkodex* geschehen ist. Auch hier drängt sich unwillkürlich die Bemerkung auf, daſs er mit dieser scharfen Charakteristik des abstrakten Subjektivismus, gleichsam im vorahnenden Gefühl der Verirrung, in die ihn seine eigne Neigung reiſsen könnte, sich selber hier ein warnendes Bild habe vor Augen stellen wollen. Aber vergeblich. Denn, wenn irgend eine Erscheinung diesem Bilde entspricht, so ist es die des romantisch gewordenen Schlegel. Lassen wir auch diesen selbst reden. Die Vergleichung beider Originale wird den ungeheuren Widerspruch zwischen ihnen um so schärfer hervortreten lassen. Am geeignetsten dafür ist eine Aeuſserung, die sich in seinen *Fragmenten* findet, worin er die *romantische Poesie*, ihre Bestimmung und ihr Wesen kennzeichnet[1]). „Die romantische Poesie" — sagt er hier — „ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist „nicht blos, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereini-„gen" — oben war solche Vereinigung eine „monströse Mischung" genannt —, „und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in „Berührung zu setzen: sie will und soll auch Poesie und Prosa, „Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, „bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, das Leben „und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisiren und die „Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art erfüllen

[1]) Zuerst abgedruckt im *Athenäum* 2, II, 36.

„und sättigen und durch die Schwingung des Humors beseelen. Sie „umfaſst Alles, was nur poetisch ist, vom gröſsten, wieder mehre „Systeme in sich enthaltenden System der Kunst, bis zum Seufzer, „dem Kuſs, den das dichtende Gedicht aushaucht in kunstlosem „Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daſs man „glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisiren, „sei ihr Eins und Alles; und doch giebt es noch keine Form, die „so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszu-„drücken, so daſs manche Künstler, die nur auch einen Roman „schreiben wollten, von ungefähr sich selbst darstellten. Nur sie „kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, „ein Blitz des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am „meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei „von allem realen und idealem Interesse, auf den Flügeln „der poetischen Reflexion sich immer wieder potenziren und „wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist „der höchsten und allseitigsten Bildung fähig, nicht blos von innen „heraus, sondern auch von auſsen hinein, indem sie jedem, was ein „Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Theile ähnlich organisirt, „wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende „Klassicität eröffnet wird. — Die romantische Poesie ist unter den „Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, „Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andere Dichtarten „sind fertig und können nun vollständig gegliedert werden: die „romantische Dichtart ist noch im Werden; ja Das ist ihr eigent-„liches Wesen, daſs sie ewig nur werden, nie vollendet sein „kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, „und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal „charakterisiren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein „frei ist, und dies als ihr erstes Gesetz anerkennt, daſs die „Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die „romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleich-„sam die Dichtkunst selbst ist; denn in einem gewissen Sinne ist „oder soll alle Poesie romantisch sein“. — Zum Ueberfluſs bemerkt er noch an einer andern Stelle: „Aus dem romantischen Gesichts-„punkt haben auch die Abarten der Poesie, selbst die excentri-„schen und monströsen, ihren Werth als Materialien und Vor-„übungen zur Universalität, wenn nur irgend etwas darin ist, „wenn sie original sind“. — Was war natürlicher, als daſs die gehorsamen Schüler Schlegel's, um nur diese *Originalität* zu erreichen, so weit wie möglich in's Excentrische und Monströse

ausschweiften, oder doch mindestens sich aller Regel, aller Gesetzmäſsigkeit enthoben dünkten?

Dies also war das Ende der postulirten *Objektivität*, des strengen Ansinnens an die moderne Poesie, zur *Griechheit* zurückzukehren. Psychologisch ist dieser Umschwung höchst interessant und nicht grade schwer zu erklären; aber dies ist, wie gesagt, nicht unsre Sache. Wir haben nur noch einige Konsequenzen dieses romantischen Standpunkts hinsichtlich der Betrachtung der Künste in ihrer Gliederung hinzuzufügen.

d) Spätere Kunsttheorie Fr. Schlegel's.

417. Wir müssen hier an seine *Philosophie des Lebens*, woraus wir bereits oben[1]) seine modificirte Ansicht über das *Kunstschöne* als das nicht mehr blos formale Ebenmäſsige, sondern als das *bedeutungsvoll Gestaltete* mittheilten, anknüpfen. Das Miſsverständniſs der *Objektivität* als einer festen, durch die hellenische Klassicität gegebenen Norm, die gleichsam als Pharus für alle modernen, die hohe See der Poesie befahrenden Entdecker neuer Dichtungsweisen gelten sollte, der sie allein in den Hafen *echter Griechheit* zu leiten im Stande sei, basirt — dies ist für das Verständniſs der späteren Wandlungen Schlegel's von Bedeutung — auf einem zwar unklaren, aber von ihm unverbrüchlich festgehaltenen Bedürfniſs nach Universalität. In der That ist es nicht eigentlich Objektivität, worauf sein Sinn steht, sondern Universalität. Nur dadurch, daſs er im Griechenthum die universale Kunstanschauung erblickte — wovon die Objektivität nur ein Moment ist — scheint es erklärlich, wie er es für möglich halten und fordern konnte, daſs alle Einzelbestrebungen der modernen Kunst sich als Totalität zu solcher Objektivität wieder zusammenschlieſsen sollten. Es ist daher eigentlich kein Widerspruch, sondern nur ein Wechsel des Weges und der Mittel zu demselben Ziel und Zweck, daſs, als er an der *Objektivität* verzweifelte, er nichts desto weniger an dem Postulat der Universalität festhielt, nur daſs diese jetzt in die *Subjektivität* verlegt wurde.

Betrachtet man die obigen Aeuſserungen von diesem Gesichtspunkt aus, so läuft seine ganze Definition der romantischen Poesie auf nichts Anderes als auf solche subjektive Universalität hinaus. Von diesem abstrakten Kollektivbegriff zu dem konkreten der Universalität des Subjekts, d. h. zur absoluten Berechtigung

[1]) S. oben No. 410 gegen den Schluſs (S. 789).

jeder, auch der *monströsesten* Form, in welcher das Subjekt seinen partikularen Inhalt verwirklicht, ist dann nur noch ein kleiner Schritt. Nach dieser Vermittlung kann uns nun weder die Verherrlichung der früher so verpönten Subjektivität noch das fortwährende in's Unbestimmte Zerfliefsenlassen der Grenzen aller Sonderformen mehr auffallen; denn Beides, die abstrakte Einzelheit und die ebenso abstrakte Totalität, sind, eben ihrer Abstraktivität wegen, völlig Dasselbe, nämlich der sich als *universell* wissende Subjektivismus. — Hiemit ist nun der Standpunkt angegeben, von welchem die spätere Kunsttheorie Schlegels zu beurtheilen und zu verstehen ist.

418. Der Gegenstand selbst, d. h. der Inhalt dieser Theorie, ist erklärlicher Weise zu unerfreulich, als dafs wir uns hier nicht auf das ganz Allgemeine und Wesentliche beschränken sollten. Der Grundgedanke, der oben schon angegeben wurde, ist, dafs die Schönheit der Kunst im bedeutenden Inhalt liege; aber, sofern die Form nicht dem Erkennen, sondern dem Anschauen angehöre, d. h. eben *schön* sei, habe dieses Bedeutende nicht eine direkte Beziehung auf das Bewufstsein, sondern eine indirekte auf die Empfindung. Solche indirekte Beziehung aber ist das Symbolische. Auf diesem Grundgedanken beruht die ganze Kunsttheorie Schlegel's, nämlich dafs alle Kunst *symbolisch* sei. „Selbst in der Musik ist es „nicht sowohl das unmittelbare, einfache, einzelne Gefühl, welches „als der blofse Schein der Leidenschaft nicht mehr künstlerisch sein „würde“, was dargestellt werden soll, sondern es ist „die Idee die„ses Gefühls“. Diese wird charakterisirt als „das Ganze und Wun„derbare und Schöne im Gange desselben“ und als „der innere „Lebenspuls in diesem wechselnden Steigen und Sinken, diesen un„erwarteten Uebergängen, dieser plötzlich sich findenden Zusammen„stimmung oder gesteigerten Wiederholung bis zum vollen befriedi„genden Schlufs, oder, wenn dieser absichtlich unaufgelöst bleiben „soll, bis zum schmerzlichen Abreifsen oder stillen Verhalten und „Erlöschen des klagenden Tons oder der sehnsüchtigen Stimmen“[1]). —

Das ist eine feine und richtige Bemerkung. Denn der Unterschied zwischen dem Naturlaut (auch der Leidenschaft) und dem musikalischen Ton, als *bedeutendem*, liegt eben in dieser Vergeistigung des direkten Ausdrucks, in der ideellen Verwerthung des Lautes als eines Lautwerdens innerer Bewegtheit zum künstlerisch-Anschaulichen. Diese Bewegtheit drückt er sehr schön durch „inneren

---

[1]) Werke Bd. XIII. Wien 1828. S. 360 ff.

Lebenspuls" aus; der Rythmus der Musik ist so die symbolische Darstellung solchen Pulsirens des Innern. In solcher Symbolik, d. h. Vermittlung der Empfindung mit der Anschauung, liegt aber die Erhebung des blos Substanziellen in das Ideelle: es ist also hier gerade die Form, d. h. der musikalische Ton, in welcher sich diese Vermittlung und Idealisirung vollbringt. Mit vollem Recht nennt daher Schlegel in solchem Sinne die Musik die *Kunst der Seele*, namentlich wenn man dabei den Accent auf *Kunst* legt, denn nicht darin besteht das Wesen der Musik, dafs sich die Seele überhaupt darin ausdrücke — in der Interjection, überhaupt im Naturlaut, drückt sie sich auch aus — sondern dafs sie den Ausdruck künstlerisch gestalte.

Näher ist indefs Schlegel nicht in das Wesen der Musik eingegangen, was zu bedauern ist, da er für ihr eigentliches Wesen offenbar einen feinen Instinkt befafs. Aber sie lag seinem theoretischen Interesse ferner als die Poesie und selbst als die bildenden Künste. Nur wo er die Poesie, welche ihm die Universalkunst ist, nach ihren Gattungen als *Lyrik*, *Epik* und *Dramatik* betrachtet und diese mit den andern Künsten in Parallele zu setzen sucht, stellt er die Musik mit der Lyrik zusammen, was jedenfalls zutreffender ist als die Analogisirung der andern beiden Reihen.

419. Wie die Musik die *Kunst der Seele*, so gebe es nun auch, da die dreifache Natur des Menschen sich in der entsprechenden Gliederung der Künste wiederspiegele, *Künste des Körpers* und des *Geistes*. Hier fällt er aber aus dem logischen Zusammenhange heraus, da er die Architektur nicht unterzubringen weifs. Denn die Bemerkung, dafs sie im Wesentlichen mit zur Skulptur, als der *Kunst des Körpers*, gehöre, kann ihrer Willkürlichkeit halber zur Befestigung des aufgestellten Gesetzes nicht beitragen. Die Malerei soll dann die *Kunst des Geistes* sein. Man sollte eher für die Poesie solche Definition erwarten; allein diese umfafst ja, als Universalkunst, den ganzen Menschen, also alle drei Elemente der Kunst. Hinsichtlich der Malerei bemerkt er, sie „schmiege sich „dem symbolischen Geist in ihren geheimnifsvollen Darstellungen „am meisten an", weil „das Licht nebst dem davon abhängigen „Farbenspiel in der Natur selbst das geistige Element bilde und „das Auge der geistigste unter den Sinnen sei". Sie beziehe sich daher „auf das geistige Auge und nur auf dieses", während „die „Skulptur auch dem körperlichen Sinn und Gefühl ein Vollkomme-„nes darzubieten strebt". Dies ist in dem einen Sinne, dafs die Malerei nur den Schein der Körperhaftigkeit darstellt, vollkommen

richtig; indem aber Schlegel auf das bei der Plastik fehlende Moment der Farbe nicht rücksichtigt, kommt er nicht auf den Gegensatz von Farbe und Form, als Realitäten, und demzufolge auch nicht sogleich (sondern erst später) zu dem die beiden Künste erst in die richtige Stellung zu einander bringenden Gedanken, daſs Farbe ohne (körperliche) Form, weil dem Auge unmittelbar Alles als Farbenunterschied erscheint, konkreter ist als Form ohne Farbe, die Plastik also in diesem Sinne eigentlich geistiger, d. h. abstrakter und darum auch symbolischer ist als die Malerei, deren Gebiet das Reale, wenn auch geistig Reale, ist.

Was die Plastik betrifft, so schlieſst er sich dem bekannten Satz Winkelmann's von der Einheit der Schönheit und des Ausdrucks an. Er fordert daher — offenbar in Erinnerung an *Laokoon* und *Niobe* und Das, was Winkelmann und Goethe darüber gesagt — zwar als Ziel der Skulptur, worin sie ihren wahren Triumph feiere, „Darstellung gewaltigsten Kampfes“, in welcher die Gestalten „in „heftigster Bewegung“ erscheinen, aber zugleich „hohe Schönheit „der Form, welcher sich der Ausdruck des Charakters und der „Leidenschaft in gewissem Grade unterordnen müsse“. Hierin kann man ihm, falls man Winkelmann's Lehre acceptirt, nur beistimmen. — Jetzt erkennt er auch die oben vermiſste Bestimmung der plastischen Schönheit als einer gegen die malerische abstrakteren. Es ist nicht hoch genug anzuschlagen — und gerade den sonstigen Ueberschwenglichkeiten Schlegel's gegenüber scheint es doppelte Pflicht dies hervorzuheben —, daſs er zuerst den Satz aussprach, daſs die plastische Schönheit eine abstrakte sei. Er sagt ausdrücklich, daſs in der Malerei „nicht bloſs die abstrakte Schönheit, sondern „die ganze sichtbare Welterscheinung in magischem Farbenglanz sich „abspiegele“. Um so auffallender ist es, daſs er gerade deshalb die Malerei (und die Musik, aber offenbar aus ganz anderem Grunde) für vorzugsweise „symbolisch“ erklärt, während doch gerade ihrer abstrakteren Bedeutung wegen dies Prädikat der Plastik zukommt. Es erklärt sich dies aus der besonderen Weise, in welcher er den Begriff des *Symbolischen* faſst, nämlich schlechthin als den des Bedeutsamen oder vielmehr Bedeutenden. Sofern also die Malerei die ganze sichtbare Welterscheinung *bedeutet*, erscheint sie ihm symbolischer als die Plastik, welche nur die körperliche Gestalt bedeutet. Der Unterschied ist also nur ein quantitativer.

Mit Recht sieht er daher in der griechischen Plastik (und Architektur) weniger Symbolik als in der ägyptischen und gothischen; obschon hinsichtlich der beiden letzteren Formen ein verschiedener

Grund obwaltet. Die ägyptische Kunst war noch nicht zur freien Schönheit des Griechenthums hindurchgedrungen, sie war im Symbol steckengeblieben, die mittelalterliche war über die freie plastische Schönheit zur malerischen fortgegangen und wieder symbolisch geworden. Aber die ägyptische Symbolik ist eine starre, abstrakte, unvermittelte, kurz *architektonische*, die mittelalterliche eine fliefsende, überall vermittelte, *malerische*. Zwischen beiden Formen der *Bedeutsamkeit* steht die plastische Schönheit des Griechenthums als absolute Harmonie von Geist und Natur, als konkrete Durchdringung und Versöhnung beider zur freien Schönheit, als unsymbolisch da. Denn das Symbol, als blofses Moment der Beziehung, setzt die Differenz zwischen Form und Inhalt. Solche Differenz liegt aber nur jenseits der Versöhnung und zwar auf beiden Seiten, indem entweder der Geist nur Moment des überwiegenden Naturstoffs ist, wie bei der ägyptischen (überhaupt orientalischen) Kunst, oder der Stoff zum blofsen Moment des Geistes herabgesetzt erscheint, wie in der nachantiken Kunst[1]).

Es ist insofern also ein ganz richtiges Gefühl, was Schlegel leitete, indem er das Wesen der antiken Architektur mehr in der *reinen Form* erblickte, in welcher das Symbolische nur verhüllt sei, während er die ägyptische und gothische als wesentlich symbolischen Charakters betrachtete; nur darin irrte er, dafs er diese Unterschiede auf den Gegensatz zwischen Plastik und Malerei überhaupt übertrug; oder vielmehr war die Anwendung der Bezeichnung des Symbolischen, sofern der Begriff ein anderer ist, eine falsche. Auch darin mufs man ihm beistimmen, dafs er die Künste der *reinen Form*, d. h. die Architektur und Plastik, ihrem geistigen Umfang nach, also auch in Hinsicht ihrer geistigen Werthschätzung überhaupt, als beschränktere Sphären betrachtete als die Malerei und selbst als die Musik, und dafs er die Poesie aus eben diesem Grunde, weil in ihr das Material fast ganz gegen den geistigen Inhalt zurücktritt, als die höchste und allgemeinste Kunst hinstellte. Es ist nicht zufällig, dafs das Beiwort *poetisch*, auf alle Künste angewandt, wesentlich das Ideelle, den geistigen Inhalt der künstlerischen Gestaltung bezeichnet, während das Beiwort *künstlerisch*, was zunächst den bildenden Künsten entnommen ist, zunächst auf das Moment der Gestaltung, d. h. auf die Form sich bezieht. Schlegel hat also auch hier, wenn auch in unphilosophischer Weise,

[1]) Vergl. oben die Einleitung zur zweiten Periode der Geschichte der Aesthetik (S. 257 ff.)

den ersten Schritt zu einer wahrhaft gesetzmäfsigen, d. h. auf ihr inneres Wesen begründeten Gliederung der Künste gethan; nur dafs er sie noch als einfachen Fortgang (in gerader Linie gleichsam) statt als parallele Doppelbewegung fafste. Es kann daher in der That Wunder nehmen, dafs dieser Schritt so gänzlich erfolglos geblieben ist, so dafs man noch in neuester Zeit — namentlich seitens der Herbartianer — keine Ahnung von der Nothwendigkeit, geschweige denn von der Wahrheit solcher Gliederung hat.

420. Die Poesie endlich ist nun „die allgemeine Kunst und „vereint als solche in einem andern Medium alle die drei andern „darstellenden Künste des Schönen in sich", nämlich als Momente, meint er; denn er drückt die Verbindung dadurch aus, dafs in der Poesie das rythmische Moment der Musik als Metrum, das bildliche der Malerei „als immerfliefsender Strom von beweglichen Ge„mälden", das struktive der Plastik und Architektur als „schöne „organische Gliederung und Entwicklung des Ganzen" sich wiederspiegeln. Wenn diese Vergleichung auf einem offenbar richtigen Princip beruht, so wird dagegen Schlegel, indem er die Reihenfolge der Künste als gerade Linie, statt als Doppelbewegung, fafst, wie schon bemerkt, auf den unmöglichen Versuch geleitet, die drei Gattungen der Poesie mit den drei anderen Künsten zu parallelisiren, indem er die Lyrik mit der Musik, die Epik mit der Plastik und die Dramatik mit der Malerei vergleicht. Hätte er, die doppelte Bewegung darin erkennend, auf der einen Seite, welche mit der Architektur beginnt, die Malerei als die höchste Stufe, auf der andern, welche mit der Musik beginnt, die Poesie als höchste Stufe betrachtet, so dafs also Malerei und Poesie einander koordinirt gegenüberstehen, so würde er in der *Lyrik*, *Epik* und *Dramatik* die Parallele mit den drei Gattungen der Malerei, nämlich der Landschaft, des Genres und der Historienmalerei gefunden haben. Namentlich ist seine Zusammenstellung der Malerei mit der Dramatik sehr gezwungen, abgesehen von ihrer Unrichtigkeit.

Diese Auseinandersetzung über die Gliederung der Künste ist überhaupt aber das Gediegenste, was Schlegel in der Aesthetik geleistet hat; er geht dann zu seinem Postulat einer Universalkunst über, worin alle Künste erst ihre wahre Bedeutung und Verwerthung erlangen und das *Räthsel der Welt* sich auflöse: dies sei die *Lebenskunst*, die im Verstehen und sich Hingeben an das ewig Gegebene bestehe. — Wir wollen ihm in diese Phantastereien einer abstrakten Mystik nicht folgen, sondern ziehen es vor, mit der obigen Darstellung seiner besseren Gedanken abzuschliefsen. Aeufserlich ist

noch zu erwähnen, dafs Schlegel, nachdem er sich dem Mysticismus zugewandt hatte und katholisch geworden war, viele seiner früheren Ansichten durchaus desavouirte, so dafs er manche seiner in die neunziger Jahre fallenden Arbeiten bei Veranstaltung einer Gesammtausgabe seiner Werke (Wien 1822 u. ff.) nicht mit aufnahm.

§ 57. 3. Die romantische Schule.

a) Die Romantik in der Kunst.

421. Obgleich die durch die Schlegel begründete romantische Schule — mit Ausnahme ihrer (der Schlegel) eigenen wissenschaftlichen Thätigkeit, sowie der einiger anderer ihr zugehörigen philosophischen Köpfe, wie Adam Müller und, wenn man ihn noch dahin rechnen darf, Solger — für die theoretische Fortbildung der Aesthetik wenig oder nichts gethan, so war ihr praktischer Einflufs auf die Richtung der ästhetischen Anschauung der Zeit überhaupt, namentlich aber auf die Kunst (Poesie und Malerei) doch von so tiefeingreifender und nachhaltiger Wirkung, dafs die Aesthetik selbst davon nicht unberührt bleiben konnte. Es ist oben[1]) das Wesen des Romanticismus im Allgemeinen angegeben; jedoch nur hinsichtlich seiner Entwicklung aus dem Princip des subjektiven Idealismus. Es ist daran aber noch eine andere Seite zu betrachten, welche eine mehr substanzielle Bedeutung hat; diese wird durch den objektiven Idealismus Schelling's vermittelt und ist ohne diesen nicht verständlich. Obschon Schelling's ästhetisches Princip und die Konsequenzen, die er daraus nicht nur für die Kunstphilosophie, sondern für die Philosophie überhaupt zog, erst später erörtert werden können, so ist doch vorläufig als Resultat seiner transcendentalphilosophischen Untersuchungen dies anzugeben, dafs er die *ästhetische* Thätigkeit, weil in ihr ein bewufstes mit einem unbewufsten Thun in untrennbarer Einheit wirke, überhaupt als die höchste geistige Thätigkeit, als die allein produktive des subjektiven Geistes aufstellt, so dafs alle Wissenschaft zuletzt, in ihrer höchsten und reinsten Form als Philosophie, in *Kunstphilosophie* ausmünde.

Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, dafs diese Konsequenz auf einem blofsen Mifsverständnifs — nämlich auf der Verwechslung der Philosophie der Kunst mit einer künstlerisch zu gestaltenden Philosophie — beruht; hier ist diese Ansicht nur als Thatsache zu konstatiren. Indem er das Moment des Unbewufsten, d. h. des rein

[1]) Siehe No. 404 ff., besonders 406 und 407.

Objektiven, dem Fichte'schen *Ich*, als dem rein Subjektiven, so gegenüberstellte, daſs er zeigte, wie nur durch den Uebergang des Einen zum Andern, oder vielmehr dadurch, daſs Eins die Form und umgekehrt der Inhalt des Anderen werde, die Idee sich zu verwirklichen vermag, so erhält eben hiermit die Idee die Bedeutung der *ästhetischen Idee.* So erscheint sowohl die Natur, d. h. die sich objektivirende Idee, als *Weltschönheit*, wie der subjektive, d. h. der intellektuell anschauende und schaffende Geist, als *künstlerischer Geist.* Das künstlerische Subjekt ist damit überhaupt als die höchste Form des subjektiven Geistes gesetzt.

422. Diese Idee des *künstlerischen Subjekts* als Ideals aller menschlichen Bestrebungen war nun eine wahrhafte Lebensquelle für die romantische Schule. Als nächste Konsequenz ergab sich, daſs das Subjekt, sofern es sich nur als *ästhetisches* wisse, sich zugleich auf Grund der Unbewuſstheit seines Producirens als unbedingt bestimmendes allem Objektiven gegenüberstellte. Hier zweigt sich nun der Romanticismus von Schelling ab. Denn aus jenem Satze ergab sich für die Romantiker zweierlei; einmal: die völlige Auflösung aller Bestimmtheit des Objektiven, d. h. die Vernichtung aller objektiven Bestimmtheit, so daſs aller Inhalt nur in der Willkür des Subjekts seine Berechtigung, ja seine Existenz überhaupt habe, und zweitens: die absolute Freiheit des Bestimmens seitens des Subjekts als ästhetischen. Dies führte aber wieder nothwendig dazu, die Realität zum bloſsen Schein herabzusetzen, d. h. die Wirklichkeit, sofern sie Berechtigung für sich in Anspruch nähme, als das Reich des Unästhetischen, d. h. des Unwahren und Unpoetischen, zu verachten.

Hier haben wir nun den eigentlichen Punkt angemerkt, in welchem sich die verschiedenen, scheinbar so unvereinbaren Elemente des Romanticismus berühren: einerseits, hinsichtlich der Beziehung des Subjekts auf die Auſsenwelt, die Sehnsucht nach dem Wunderbaren und Mystischen, sodann die Neigung zum Symbolischen, das Schwelgen in indischer Ueberschwenglichkeit und mittelalterlicher Zwielichts-Empfindung, kurz die abstrakte Lust am Phantastischen, als der von der Tages-Klarheit der wirklichen Welt abgekehrten Dämmerungssphäre des Gefühls; andrerseits, hinsichtlich der Beziehung des Subjekts auf sich selbst, das wehmüthige Sich-in-sich-Versenken, welches sich bald als schmerzliche Resignation auf, bald als Ironie gegen die Wirklichkeit äuſsert. — Diese *Ironie* des ästhetischen Subjekts nimmt später die mehr poetische Form satyrischer Libertinage (z. B. in Heine) an, während

sich die *Resignation* in dem neuromantischen Epigonenthum zu der politisch zugespitzten Form des Weltschmerzes verdichtete. Nach beiden Seiten hin verflüchtigte sich für das Subjekt alle Realität zu einem blofsen Schein; umgekehrt aber, da alle Wahrheit nur aus dem Subjekt stammt, so ist es nunmehr dieses künstlerische Scheinen des Subjekts selbst, was die Stelle des Wirklichen einnimmt: das Spiel der ästhetischen Laune wird zum eigentlichen Zweck und Ziel, und die abstrakte Willkür des poetischen Individuums bleibt im schrankenlosen Sich-selbst-Genügen als unbedingt bestimmende Potenz und letzte Instanz allein übrig.

Durch diesen Prozefs, dessen Symptome bis in die neuste Zeit hinein erkennbar sind, kommt ein Zug von Abenteuerlichkeit in das romantische Empfinden hinein, der neben der nervösen Krankhaftigkeit des Gemüths, welche selbst bis zur Geisterseherei fortgeht, sich auch durch ein tendenziöses Haschen nach dem Abstrusen und Grotesken kennzeichnet. Das ganze Streben aber koncentrirte sich in dem Satze, dafs Kraft und Ursprünglichkeit, überströmende Fülle, mit einem Worte *Genialität*, allein nöthig und im Uebrigen, wie ein geistreicher Franzose sich ausdrückt, „jedes Genre erlaubt sei, aufser „dem langweiligen“. Hier zeigte es sch denn aber bald, dafs nur die selbstsuchtslose Hingabe an die substanzielle Idee, der Respekt vor der Wirklichkeit, d. h. das Vertrauen zu der Wahrheit ihres Inhalts, *Kraft* sowohl wie *Fülle* zu verleihen vermag. Denn jene sich anfangs so titanenhaft geberdende Urwüchsigkeit und Mächtigkeit des phantastischen Empfindens enthüllte sich schliefslich als impotente Schwächlichkeit und zeugungsunfähige Schönseligkeit, im Innern aber blieb das romantische Subjekt — wo sollte auch für es substanzieller Inhalt und Gesundheit herkommen? — durchaus leer und krank.

423. Was den Antheil betrifft, den die Entwicklung der einzelnen Künste an dieser Richtung der ästhetischen Empfindung nahmen, so ist derselbe — wie dies in der differenten Natur der Künste begründet ist — sehr verschieden, obschon sie alle mehr oder weniger daran participirten. Am bedeutendsten zeigte sich der Einflufs natürlich in derjenigen Kunst, die mit der Kultur des Geistes in unmittelbarster Beziehung steht, in der Poesie, diesen Namen in seinem weitesten Sinne gefafst. Von Gliederung derselben in besondere Gattungen konnte ohnehin im früheren Sinne nicht mehr die Rede sein, da die Vernichtung aller formalen Grenzen entweder alle Unterschiede aufheben oder eine Unendlichkeit derselben erzeugen mufste. Ja, man kann sagen, dafs der Begriff des *Poesie*

schen, wie Schlegel es verlangt hatte, völlig in den des Romantischen aufging, so dafs dieses nunmehr allein den Maafsstab für Alles abgab, was auf ästhetischen Werth Anspruch machen wollte.

Eine besondere Vorliebe zeigte die Romantik indefs für das phantastische Märchen, was sich aus der obigen Erörterung von selbst erklärt. Aufser einer Menge schwächlicher Erscheinungen seien hier nur Ludwig Tieck, Fr. von Hardenberg (Novalis) und Wackenroder erwähnt, welcher namentlich die Phantastik nach der Seite der religiösen Mystik in Schwung brachte, die später (er starb schon 1795) einen so tiefen und entnervenden Einflufs auf die Poesie nicht nur, sondern auch auf die bildende Kunst ausübte. Die politische Gestaltung des nationalen Lebens trug denselben jämmerlichen Charakter der Ohnmacht und Eitelkeit, bis nach der Schlacht bei Jena der letzte bunte Flitter dünkelhafter Schwäche und frivoler Lügenhaftigkeit in Fetzen ging und nun auch nach dieser Seite hin die ganze Miserabilität und Hohlheit der Zeit zum Vorschein kam. Hier begann dann endlich die Selbsterkenntnifs und Zerknirschung des eiteln Subjekts; es ging in sich und bekehrte sich: die alte Romantik zum Katholicismus freilich, denn hier war jede Spur von Kraft und Wahrheit verloren — die junge Romantik aber zur nationalen Schwärmerei. Zwar blickte auch sie noch zum Theil sehnsüchtig in die verlorne Herrlichkeit der sogenannten *guten alten Zeit*, aber zugleich ermannte sie sich andern Theils zu einem Blick nach vorwärts. Und wenn daher Achim von Arnim und Clemens Brentano die Literatur mit schätzbaren Sammlungen von alten Volksliedern bereicherten, so stimmten doch Max von Schenkendorf, Fr. Rückert, Theodor Körner und Moritz Arndt — ja der alte Fichte selbst — schon das Morgenlied der nationalen Freiheit an, und die Kriegstrompete des Sieges- und Schlachtenliedes blies schmetternd in die gespensterhafte Dämmerung der wunderthümlichen Phantasiewelt hinein, so dafs vor diesem Hahnenschrei des neuen Morgens die Nebel des Mysticismus auseinanderstoben. Aber leider nicht für immer: bald hatten sie sich wieder gesammelt und sogar zu drohenden Wolken zusammengeballt. Als der Sieg der Unabhängigkeit von der Fremdherrschaft errungen war, da erhob die alte Romantik auf's Neue ihr Haupt; jetzt glaubte sie die Zeit gekommen, um ihre mittelalterlichen Träumereien mit dem ganzen phantastischen Appendix von Adelsprivilegien, Katholicismus und Feudalherrschaft zur Wahrheit zu machen; und sie fand leider bei den Fürsten, die darin eine Garantie gegen das durch die Freiheitskämpfe erstarkte nationale Selbstbewufstsein zu finden

glaubten, Anklang und Unterstützung. Hier trat nun der Zwiespalt der alten und neuen Romantik, welche letztere gerade sich als Vertreterin dieses nationalen Freiheitsbewufstseins wufste, als entschiedener Bruch zu Tage. Damit aber war der Untergang der Romantik überhaupt besiegelt. Denn auch die neue, trotz ihrer Energie des Wollens und der Idealität ihrer Ziele, mufste an der traditionellen Phantastik, mit welcher sie diese Ziele verfolgte, zu Grunde gehen. In Heinrich Heine sehen wir diesen Selbstvernichtungsprozefs in seiner stärksten Form als absolute Verzweiflung des romantischen Subjekts, die sich einerseits als abstrakter Skepticismus, andrerseits als die Ironie des Weltschmerzes manifestirt. Es galt noch harte Kämpfe, die wir hier nicht verfolgen können, ehe sich aus diesem Chaos der klare Gedanke der staatlichen Freiheit und der realen Sittlichkeit herausarbeiten und zu einer, wenn auch vorläufig nur theoretischen, Wirklichkeit gestalten konnte.

424. In der Malerei schritt die Romantik, nachdem sich die obengeschilderte[1]) Reaction gegen die Kunstmisere der Zeit durch Zurückgreifen auf die Kunstformen des Mittelalters als eine vergebliche, weil künstliche Aufgalvanisirung des an sich Todten erwiesen, zunächst durch die Befreiung von diesem Irrthum zu einer Verselbstständigung der künstlerischen Form fort; zugleich aber erfüllte sie sich mit dem Inhalt des romantischen Stoffs, der ja selber zum Theil dem Mittelalter angehörte, aber so, dafs sie ihn in's moderne Bewufstsein reflektirte, d. h. sentimental gestaltete. Dieses Gepräge reflektirter Sentimentalität kennzeichnet die sogenannte *altdüsseldorfer Schule,* welche naturgemäfs ihre Motive den romantischen Dichtern oder Märchen und Rittergeschichten entnahm. Namentlich waren es Uhland und ähnliche Dichter, auch die Balladen Schiller's und Goethe's, welche dazu herhalten mufsten. Ja, es wurde selbst das alte Judenthum, das Bramanenthum, die nordische Sagenwelt, kurz, wo sich nur irgendwo Romantisches vorfand, mit wahrhaft rührender Hingebung illustrirt. Das Moment der Wehmuth und Sehnsucht spielte dabei auch hier eine Hauptrolle, daneben auch das Naive, was freilich hier, wie z. B. in *Goldschmids Töchterlein,* nothwendig einen sentimentalen Charakter erhielt; bis dann endlich die Sentimentalität der *Trauernden Juden,* der *Trauernden Königspaare* und andrer Trauergestalten durch einen Umschlag in's Komische, nämlich durch die *Trauernden Lohgerber* Ad. Schrödter's, vernichtet wurde und die malerische Romantik

[1]) S. No. 397. (S. 765 ff.)

endlich auch, ziemlich zu gleicher Zeit wie die poetische, ihr klägliches Ende erreichte.

425. Die Plastik blieb ihrer Natur nach fast unberührt von dem Einfluſs der romantischen Strömung. Zwar finden sich Anklänge daran in der Tieck'schen Schule, auch in Schwanthaler und Steinhäuser, ja selbst in Canova. Aber diese Kunst hatte das Glück, einige wahrhaft plastische Kraftnaturen für sich zu gegewinnen, welche theils dem realen Inhalt der Zeit sich zuwandten, wie Schadow und Rauch, theils der edlen und reinen Antike, wie Thorwaldsen, aus deren Schulen eine kräftige und tüchtige Vertreterschaft dieser Kunst sich herausbildete. — In der Architektur zeigte sich dieselbe Erscheinung. Schinckel vereinigt in merkwürdiger Weise romantischen Sinn mit antikem Geschmack. Die Gothik lag ihm, wie seine Landschaften beweisen, anfangs ziemlich nahe, doch wurde er durch die Klarheit seines Geistes bald davon ab und zur Antike gezogen. Hierin liegt, wie in der Renaissance, also zwar ebenfalls ein Zurückgreifen auf frühere Formen; allein diese Reaction hat hier (in der Architektur) — wo kein neuer Inhalt, auſser etwa durch Eisenbahnhallen und Glas- und Eisen-Palläste für Weltausstellungen, zu gewinnen ist — eine wesentlich andere Bedeutung als in der Malerei deren Inhalt das reale Leben selbst, also ein unendlicher, ist. Die moderne Architektur hat daher nur mit gegebenen Formen zu rechnen, d. h. sie ist ihrer Natur nach eklektisch. Allerdings hat sich ein principieller Romanticismus daneben in dem modernen *Gothicismus* erhalten, der noch bis in die Gegenwart hinein seine spärlichen Sprossen treibt, aber der Lebenskraft, weil der Entwicklungsfähigkeit, entbehrt.

426. In der Musik endlich offenbart sich der Romanticismus in dem hier zu Grunde liegenden Sinne nur scheinbar, z. B. in der Wahl romantischer Texte zu Opern (*Zauberflöte, Freischütz, Preciosa, Undine* u. s. f.). Denn genau betrachtet stehen diese romantischen Motive, obschon sie sicherlich dem an sich romantischen Charakter der Musik am adäquatesten und daher auch am dankbarsten und die betreffenden Opern in Folge dessen die populärsten sind, mit dem Charakter der betreffenden Musik nur in sehr losem, gleichsam symbolischem Zusammenhange. Die geläufige Bezeichnung der „romantischen Oper“ beruht streng genommen auf dem Miſsverständniſs, als ob der Text das bestimmende Moment in dem Charakter der musikalischen Gestaltung sei, wogegen schon der Umstand spricht, daſs es eine *klassische* Behandlung der Oper mit romantischem Text (*Armide*) geben kann und umgekehrt.

Es scheint daher geboten, daſs man bei der Beurtheilung des Charakters der Musik von dem specifischen Inhalt des Textes gänzlich abstrahiren muſs, obschon damit nicht gesagt sein soll, daſs, wo eine solche Differenz stattfindet, dies nicht ein Fehler sei; und es ist daher bei der Charakteristik der Musik einer bestimmten Epoche am sichersten, die Prüfung an der textlosen Musik, an Symphonien u. dergl., vorzunehmen. Der Grund liegt darin, daſs der Begriff des *Romantischen* in seiner Anwendung auf die Musik eine durchaus andere Bedeutung erhält, als bei den andern Künsten, namentlich bei der Poesie, mit der sie sich verbindet, und zwar deshalb, weil die Musik ihrem künstlerischem Wesen nach selbst wesentlich romantischer Natur ist. Als *Kunst der Seele* — wie sie Schlegel nennt — d. h. als künstlerische Ausdrucksform für die innere Bewegung des Gemüths, der *Stimmung*, besitzt die Musik von Natur jene Unbestimmtheit und subjektive Idealität, welche bei den andern, auf das Objektive angewiesenen Künsten als Fehler erscheint, wenn sie sich darauf beschränken. Nur die *Lyrik* in der Poesie und die *Landschaft* in der Malerei stehen, eben weil sie gleichfalls eine berechtigte Subjektivität besitzen, in Analogie dazu. Die Stimmung des Subjekts, welche in der anderweitigen Romantik die berechtigte Realität zum bloſsen Schein herabsetzte und damit in's Phantastische gerieth, erscheint hier also in ganz anderem Lichte: und was dort zur Einseitigkeit und Formlosigkeit führte, nämlich die Vernichtung der substanziellen Wirklichkeit, erscheint in der Musik gewissermaaſsen als künstlerische Forderung.

427. Dies ist die eine Seite; die andere ist das jeder Kunst als solcher immanente Moment der Gestaltung, welche gegenüber jenem Grundstoff der Musik, den wir — ohne jetzt miſsverstanden zu werden — das lyrische Element derselben nennen können, in der freien schöpferischen Thätigkeit beruht, womit jener Grundstoff künsterisch verwerthet wird. Diese beiden Momente, das der *Stimmung* und das der *Gestaltung*, die in allen anderen Künsten (auſser in der Lyrik und Landschaftsmalerei) das Verhältniſs von Subjektivität und Objektivität annehmen, gewinnen daher in der Musik gerade die umgekehrte Stellung zu einander. Denn hier ist das subjektive Moment der *Stimmung* eben das Objekt der Gestaltung, diese letztere aber die subjektive Form, in welcher die Stimmung künstlerisch zur Darstellung gebracht wird. Will man also in der Musik, wie es gebräuchlich ist, einen Gegensatz zwischen *Klassicismus* und *Romanticismus* statuiren, so beruht derselbe doch auf wesentlich andrer Grundlage als bei den anderen

Künsten. Das Romantische wird hier im Ueberwiegen der Harmonie über die Melodie, das Klassische im Ueberwiegen des Melodischen über das Harmonische bestehen. Weber z. B. ist meist als specifischer Romantiker, wenigstens in der Oper, bekannt, wobei aber lediglich die Wahl seiner Texte den Maafsstab abgiebt. Seine Musik hat dagegen einen viel weniger romantischen Charakter als z. B. die Beethoven's, dessen Symphonien einen vorwaltenden Charakter tief ergreifender Romantik im edelsten und höchsten Sinne des Worts besitzen. Was Mozart betrifft, so kann man ihn zu den in allen Künsten seltenen Genien zählen, in denen die beiden entgegengesetzten Elemente, hier also das der *Stimmung* und das der *Gestaltung*, des Harmonischen und des Melodischen, in gleicher Stärke erscheinen, so dafs sich in ihm die musikalische Productionskraft in wahrhafter Vollendung darstellt.

Aus allem Diesen geht nun hervor, dafs die Musik von jenem specifischen Romanticismus, wie er sich in den romantischen Schulen der Poesie und Malerei offenbart, nicht eigentlich berührt werden konnte. Jenes innere Linienziehen des der Wirklichkeit abgewendeten Gemüths, wie es sich als blofse Schwächlichkeit und Schönseeligkeit des romantischen Subjekts in der Poesie und Malerei zeigt, offenbart sich in dieser Sphäre, welche ihrer wahrhaften Natur nach eine innere Gegenwelt der äufseren bildet, gerade als mächtige Energie der Empfindung und gleichsam titanenhafte Gewalt der Tongestaltung — Beethoven ist dafür der schlagendste Beweis —. Später allerdings entwickelt sich aus dieser tiefen Quelle der musikalischen Romantik ein Epigonenthum, das — wie alles Epigonenthum — zur Schwächlichkeit abfällt. In Mendelssohn und noch mehr in Liszt zeigen sich bereits die Spuren einer Romantik, welche mit der in der Poesie eine gewisse Aehnlichkeit besitzt. Mendelssohn ist nur durch sein Judenthum und die damit tief verknüpfte Reflexionskraft vor einem Versinken in Mysticismus bewahrt geblieben, Liszt dagegen konnte, da er schon katholisch war, nicht mehr es werden, aber er hat das Bedürfnifs gefühlt, wenigstens, nach einer Laufbahn eitler Vergötterung, seinen Katholicismus möglichst zu potenziren, dadurch, dafs er sich dem Mönchthum in die Arme geworfen hat.

Wir müssen uns mit dieser flüchtigen Uebersicht über die Spuren des Einflusses des Romanticismus auf die verschiedenen Künste begnügen, um nun einen Blick auf die romantische Aesthetik zu werfen, mit der es allerdings ziemlich kläglich aussieht.

b. Die Romantik in der Aesthetik.

Adam Müller.

428. Der einzige Vertreter der romantischen Aesthetik, welcher etwas mehr als dunkle Phrasen und zusammenhanglose Phantasien über Schönheit und Kunst zu Tage förderte, wie die Horn, Novalis, Bernhardy, Wackenroder u. s. w., war der 1779 zu Berlin geborene, 1805 zum Katholicismus übergetretene und 1829 zu Wien als k. k. österreichischer Hofrath gestorbene Literaturhistoriker Adam Müller. Er hielt im Jahre 1805 Vorlesungen in Berlin *über deutsche Wissenschaft und Literatur*, welche er bald nachher drucken liefs (Dresden 1806), und später (1807—8) zu Dresden Vorlesungen *Von der Idee der Schönheit* (Berlin 1809). Die letzteren kommen für uns allein in Betracht, da sie wenigstens den Versuch machen, das Grundprincip der Aesthetik, wenn auch in phantastischer Weise, zu behandeln.

Aus dem Wust halbklarer und ganz dunkler Vorstellungen springen nur wenige Gedankenpunkte von einigermafsen bestimmterem Inhalt hervor, die wir — weniger in der Hinsicht, als ob damit die Aesthetik gefördert worden, als weil sie die Art und Weise kennzeichnen, in welcher der Romanticismus dies Gebiet behandelte — kurz zusammenstellen wollen. Im letzten Grunde basirt Müller's Begriff der *Schönheit* darauf, dafs sie (objektiv) die Form und (subjektiv) die Vorstellung einer Versöhnung des Gegensatzes sei. Diese Fassung enthält trotz ihrer abstrakten Allgemeinheit, — abstrakt, weil darin von der Qualität der Entgegengesetzten ganz abgesehen wird — ein Stück Wahrheit. Es liegt nämlich darin, einmal, dafs für die Verwirklichung der Idee das Auseinandergehen des abstrakten Begriffs in den Gegensatz überhaupt nothwendig sei — dies ist durchaus spekulativ —; sodann, dafs die Besonderung in der individuellen Gestaltung sich wieder zur Einheit zusammenzuschliefsen habe. Diesen zweiten Schritt thut aber Müller nicht. Thäte er ihn, so wäre, wenn auch nicht ausdrücklich, in jener allgemeinen Bestimmung der Gedanke enthalten, dafs die *Schönheit* die individuelle Erscheinung der Idee ist. So gefafst, erhielten wir fast die Hegel'sche Definition des Schönen. Adam Müller dagegen bleibt bei dem abstrakten Begriff des Gegensatzes stehen, und so erscheint seine „Ausgleichung der Gegensätze" nur als ein Postulat. „Im Universum" — sagt er — „sind alle Gegensätze ausgeglichen, und darum ist der Geist des Universums „der Geist der Schönheit, der Kunst, und diese wieder die Natur „des Lebens, der Sprache und des Staats". — Im *Universum*, wenn

dieses und nicht das Individuum die wahre Versöhnung der Gegensätze sein soll, zerfliefsen selbstverständlich alle Grenzen der individuellen Formen, und es bleibt nichts als die allgemeine, d. h. abstrakte Substanz. Indem Müller so mit seiner Idee im Unversum, d. h. im ganz Allgemeinen, verharrt, kommt er überhaupt gar nicht zur Besonderung und weiter zur Individualisation, also auch nicht zur Verwirklichung der Idee, sondern der Gegensatz — welcher ja die Besonderung setzt — ist selber bei ihm nur ein unwirklicher, scheinbarer. Es ist daher ganz willkürlich, wenn er von einer „Spaltung der universalen Idee in den Gegensatz des Göttlichen „und Irdischen" spricht; vielmehr ist Beides in der That nichts als höchstens pantheistische Substanz. In solchem Gegensatz des Göttlichen und Irdischen ist nämlich die Idee bereits zur Besonderung fortgeschritten, d. h. das Irdische ist ungöttlich und das Göttliche unirdisch geworden. Statt nun zur Versöhnung dieses Widerspruchs im konkreten Individuum fortzuschreiten, geht Müller wieder aus der vorgeblichen Besonderung zurück in's Allgemeine, indem er bemerkt, es gäbe „kein Göttliches ohne Irdisches und kein „Irdisches ohne Göttliches", die Schönheit aber sei eben „die „vollendete Gegenwart des Göttlichen im Irdischen" und die Kunst, als „Wiederholung dieser Gegenwart des Göttlichen", also gleichsam der Mikrokosmos jenes universalen Makrokosmos.

429. Man begreift hieraus, wie Adam Müller, indem er den Schein des Gegensatzes nicht bis zur wahrhaften Wirklichkeit in der konkreten Individualisation fortführt, sondern, statt ihn durch Fortschreiten zur affirmativen Versöhnung aufzuheben, ihn nur negativ durch Rücknahme in die abstrakte Allgemeinheit wieder vernichtet, dadurch jede Bestimmtheit auflöst, so daſs sich Alles in einer allgemeinen Konfusion befindet. Dies Verfahren ist echt romantisch; solches Hin- und Herschieben zwischen Universalität und scheinbarer Besonderung ist selber nur eine scheinbare Bewegung, kein wirklicher Prozeſs. In Wahrheit kommt das Denken gar nicht von der Stelle; es ist nichts als mattes Flügelschlagen der Phantasie ohne energischen Aufschwung und Flug zu einem konkreten Ziel. So bleibt Adam Müller's Aesthetik gänzlich in dieser Trübung chaotischen Auf- und Abwogens stecken, in welcher die Stoffe wohl gähren, aber aus der bloſsen Gährung nicht herauskommen zur festen Gestaltung. Seine Unterscheidung der Schönheit in eine *gesellige* und eine *individuelle* Schönheit haben wir in der Reflexionsepoche der Aesthetik mannigfach auftreten sehen und klingt auch bei Schiller noch nach; bei A. Müller ist sie ohnehin seiner pan-

theistischen Anschauung gegenüber eine ganz willkürliche und unmotivirte. Er hat das Recht, von Individualität bei der Schönheit zu sprechen, überhaupt verwirkt. Jene (die *gesellige* Schönheit), welche „die Menschen anzieht", so dafs sie sich „um ihren „Reiz wie die Planeten um die Sonne versammeln", gehöre vorzugsweise der antiken Welt an, die andere (*individuelle*) Schönheit, welche „im gemeinen Leben oft voreilig häfslich" genannt werde, könne „nur dadurch empfunden werden, dafs der sie betrach„tende Mensch selbst zur Sonne werde", und sei wesentlich moderner Art.

Beide Arten von Schönheit seien jedoch nicht die wahre, sondern nur, wo Objekt und Subjekt zusammenwirken; indem „die „Betrachtung das schöne Objekt mit ihren Gefühlen begleite, ent„stehe die vollkommene Schönheit", und diese, erklärt er später, sei die *Liebe*. In ihr waltet eine „rythmische Bewegung, „Harmonie, oder wie soll ich sie nennen, zwischen Zweien, Mensch „und Mensch, zwischen Geist und Gefühl, zwischen Ruhe und Be„wegung, die das Universum, die Weltgeschichte, das Leben, wenn „wir es in Stille und Kraft, d. h. wieder mit Schönheit betrachten, „unserm Gemüthe mittheilt und welche in beschränktem Umfange „jedes Kunstwerk darstellt"[1])... Er versucht nun diese *Harmonie*, welche später von ihm, wieder ganz willkürlich, als „Einheit von „Natur und Geist" gefafst wird, in allen Sphären der Wirklichkeit nachzuweisen: in der Kunst, in der Sprache, im Leben (wo dieser Gegensatz durch die Geschlechter repräsentirt wird), in der Geschichte und im Staate (wo er als Unterschied der Unbeweglichkeit des Grundeigenthums und der Beweglichkeit in seiner revolutionären Natur, ferner als Unterschied der Stände: Adel und Bürgerthum u. s. w. auftritt). Auch hier endet diese romantische Phantastik, wie bei Fr. Schlegel, in dem idealen Postulat der *Lebenskunst*, deren „Ge„heimnifs darin bestehe, bald dieses, bald das entgegengesetzte „Element durch seine Kraft zu verstärken, damit der Streit nur „heftiger, und der Friede, der thätige schöne Friede, den er begehrt, „beschleunigt werde". — Mit dieser schönrednerischen Phrase wollen wir Adam Müller und in ihm die Romantik verlassen, um zu der zweiten Form des ästhetischen Idealismus überzugehen.

---

[1]) Vorlesungen: *Von der Idee der Schönheit.* S. 19.

Recapitulation.

§ 52. Durch die Fortbildung des im Kant'schen *Kriticismus* liegenden Moments der Subjektivität des Erkennens, welche die Realität des *Dinges-an-sich* unangetastet liefs, zum Princip des ausschliefslichen *Subjektivismus* Fichte's wurde der Grund zur idealistischen Philosophie gelegt, deren dreitheiliger Stufengang, vom subjektiven Idealismus Fichte's zum objektiven Idealismus Schelling's und von diesem zum absoluten Idealismus Hegel's, auch für die Behandlung der Aesthetik bestimmend wurde. Die gemeinsame idealistische Grundanschauung in dieser dreifachen Form bildet so die erste Stufe in der Geschichte der Aesthetik des 19. Jahrhunderts.

§ 53. Bis zu einem gewissen Punkte ging auch die Fortbildung der praktischen Kunstanschauung parallel mit dieser Entwickung des theoretischen Geistes, ohne dafs indefs — aufser vielleicht für die Poesie — ein direkter Einflufs dieser auf jene zu erkennen ist. Vielmehr entwickelte sich nach der durch die völlige Entartung des Kunstgeschmacks im 17.—18 Jahrhundert hervorgerufenen *antikisirenden Reaction*, einerseits Winckelmann's und Lessing's, andrerseits Carstens' und der David'schen Schule, weil diese Richtung allmälig in ein antikisirendes Zopfthum ausartete, eine zweite Stufe der Reaction, die *mittelalterliche* nämlich, welche in Cornelius und Overbeck, dem Gründer der sogenannten Nazarenerschule, ihre Hauptvertreter fand. Wenn auch in dem Fortgange von der antikisirenden zur mittelalterlichen Reaction ein ähnlicher Fortschritt zu erkennen ist, wie in dem Uebergange von der antiken Kunst zur mittelalterlichen selbst, so lag doch diesen Regenerationsversuchen das Mifsverständnifs zu Grunde, als ob der Geist einer naturgemäfs abgestorbenen

Kunstepoche durch ein, wenn auch wahrhaft kunstbegeistertes und ernstes, Streben zu einem künstlichen Wiederaufleben erweckt werden könne; und so mufsten diese Versuche um so mehr fruchtlos bleiben, als sie im lebendigen Bewufstsein des Volksgeistes keinen Wiederhall, weil kein Verständnifs finden konnten. — Allein in der zweiten Stufe der Reactionsbestrebungen fand sich doch ein Punkt, an welchem die populäre Kunstanschauung sowohl wie die Aesthetik anknüpfen konnten, nämlich der weltliche Inhalt der mittelalterlichen Kulturstufe: das *Ritter*- und *Romanzenthum*. Durch die abermalige Emancipation vom geistlichen Inhalt wurde so die mittelalterliche Reaction fähig, den aus dem Princip des subjektiven Idealismus Fichte's hervorgegangenen *Romanticismus* der Schlegel in sich aufzunehmen und so nicht nur in der Poesie, sondern auch in der bildenden Kunst den Grund zur romantischen Schule zu legen.

§ 54. Trotz dieses indirekten Einflusses auf die Entwicklung der Kunstanschauung im Allgemeinen zeigte sich indefs das Princip der Fichte'schen Philosophie wenig geeignet, um darauf ein System der Aesthetik zu begründen. *Fichte* selbst widmet der Betrachtung des *Schönen*, der *Kunst* und den *Künsten* nur ein gelegentliches Interesse. In theilweiser Anlehnung an Schiller und Wilh. von Humboldt, im Ganzen aber mit ausdrücklicher Beziehung auf das Ethische, äufsert er sich über die *Pflichten des Künstlers*, den *ästhetischen Trieb*, das *Genie* u. s. f., ohne sich über eine durch die stete Rücksicht auf das sittliche Interesse bedingte Beschränktheit des Standpunkts zu erheben, die zuweilen sogar ein ziemlich philiströses Gepräge annimmt; auch zeigen sich bei ihm bereits sichtbar die Spuren einer Hinneigung zum Romanticismus.

§ 55. Die beiden ***Schlegel*** führen nun, indem sie bei dem Fichte'schen Princip des ***subjektiven Idealismus*** den Accent auf das subjektive Element legen, dies Princip zu der äufsersten Konsequenz, dafs die ***subjektive Willkür***, d. h. das zufällige Empfinden des ästhetischen Subjekts, zum absoluten Gesetz der künstlerischen Production erhoben wird. So werden sie die Erfinder der ***romantischen Genialität***, d. h. eines geistvoll erscheinenden Gemisches von leerer Sehnsüchtigkeit, frivoler Gesinnungslosigkeit, geisterseherischem Mysticismus und selbstsüchtiger Sophisterei. Der realen Welt des geistigen Lebens und ihren substanziellen Erscheinungen gegenüber verhält sich das romantischc Subjekt, da nichts Festes aufser seinem genialen Ich für es existirt, ***ironisch;*** aber diese Ironie ist nur der Reflex seiner eignen Leerheit und Zerfahrenheit, deren auf die Länge unerträgliche Empfindung es dann schliefslich zwingt, sich dem mystischen Autoritätsglauben, d. h. dem Katholicismus, in die Arme zu werfen.

§ 56. Von den beiden Schlegel ist hauptsächlich ***Friedrich Schlegel*** für die Aesthetik von Wichtigkeit, obschon auch er dieselbe zu keinem wissenschaftlich durchgearbeiteten System fortgeführt hat. Es sind bei ihm drei Perioden zu unterscheiden. In der ersten geht er bei der Bestimmung des Begriffs des *Schönen*, das er wesentlich noch im abstrakten Sinne, nämlich als Gegensatz zu dem künstlerisch-Charakteristischen fafst, von dem tiefen Zwiespalt zwischen der antiken und modernen Kunstanschauung aus, den er dahin definirt, dafs nur jene auf die Darstellung des Schönen, diese dagegen auf die des ***Interessanten*** gerichtet sei. Andrerseits fafst er das Schöne viel weiter, als es bis dahin geschehen war, indem er es aufser in der Kunst auch in der *Natur* und der

Liebe findet. So wird ihm das Schöne, als wesentlich substanziell, identisch mit dem Wahren und Guten, während er dem *Künstlerischen* nur formale Bedeutung einräumt; und zwar bis zu dem Grade, daſs er neben der *ästhetischen* Kunst noch eine *moralische* und eine *philosophische* Kunst statuirt. Das *Interessante*, als charakteristischen Inhalt der modernen Kunst, (unter welcher er jedoch zunächst nur die Poesie versteht), schildert er dann in seiner Fortbildung zum *Piquanten*, *Frappanten*, *Abenteuerlichen*, *Gräſslichen* u. s. f. und kommt dabei auf den wichtigen Gedanken einer „Theorie des Häſslichen", die er jedoch nur als ein Postulat für die Aesthetik hinstellt, ohne den Versuch zu einer Ausführung zu machen. — Ein zweiter wichtiger Gedanke, der aber ebenfalls nur in Form eines Problems ausgedrückt wird, ist die Behauptung der Nothwendigkeit einer „vollkomm„nen ästhetischen Gesetzgebung" für die naturgemäſse Fortbildung der modernen Kunst, als deren Ziel er aber die Objektivität der Antike bezeichnet. — Die zweite Periode der Schlegel'schen Kunstanschauung wird durch einen völligen Umschlag der postulirten Objektivität in den absoluten Subjektivismus der romantischen Genialität gekennzeichnet, welcher bis zum Versuch einer Rechtfertigung des *Excentrischen* und *Monströsen* sich verirrt. — Die letzte Periode bezeichnet dann abermals einen psychologisch leicht zu erklärenden Umschlag in dogmatischen Mysticismus. Während auf der ersten Stufe das Künstlerische für ihn nur formale Bedeutung hatte, soll es jetzt nothwendig an *bedeutenden* Inhalt geknüpft werden; dies Bedeutende faſst er dann näher als das *Symbolische*, welches nunmehr als das eigentliche Wesen der Kunst behauptet wird. Was seine *Theorie der Künste*, in die er hier zuerst eingeht,

während er früher nur die Poesie im Sinne hatte, betrifft, so ist dieselbe ziemlich dürftig. Die Musik definirt er als die *Kunst der Seele*, die Malerei als die des *Geistes*, die Skulptur als die der *körperlichen Gestaltung*, während die Poesie alle in den andern Künsten vertheilten Elemente in sich vereinige; die höchste Kunst aber sei die *Lebenskunst*, in welcher allein „das Räthsel der Welt sich auflöse". So verflüchtigt sich die Schlegel'sche Aesthetik schliefslich in's Phantastische und Abstrakte.

§ 57. In der von den Schlegel begründeten Schule fand die Aesthetik wenig Pflege, denn die nebelhafte Unklarheit und subjektive Schrankenlosigkeit der romantischen Phantasie war wenig zu ernsten, mit wissenschaftlicher Strenge geführten Untersuchungen über metaphysische Probleme geeignet. *Adam Müller* ist der einzige philosophisch angelegte Geist, der entschieden als *romantischer Aesthetiker* bezeichnet werden kann, wenn sich der Einfluſs der Romantik auch in mancher Beziehung noch bei Schelling, sowie bei Solger, Krause und Schleiermacher zeigt, ja bis in die neuesten Zeiten hinein, selbst bei den Franzosen (*Cousin*), zu verfolgen ist. Desto nachhaltiger und tiefer war die praktische Einwirkung des Romanticismus auf die Künste, namentlich auf Poesie und Malerei. Erstere fand in einem weitverzweigten Epigonenthum der Schlegel'schen Romantik zahlreiche Vertreter (Tieck, Novalis, v. Arnim, Brentano u. a. m.), letztere besonders in der altdüsseldorfer Schule (Bendemann, Hildebrandt, Sohn, Nerenz, Stilke, Lessing u. s. f., welcher letztere jedoch bereits den Anstoſs zu einer freieren und objektiveren Auffassung der Historienmalerei gab) eine fruchtbare Pflanzstätte. Die Plastik und die Architek-

tur blieben ihrer Natur nach diesem Einfluſs mehr entzogen, obschon in der letzteren die allmälig auftauchende Hinneigung zur Gothik als Symptom davon gelten kann. — Was die Musik betrifft, so kann hier die bei der sogenannten romantischen Schule einen tadelnden Nebensinn enthaltende Bezeichnung des *Romanticismus* deshalb keine Anwendung finden, weil die Musik als die ihrem eigentlichen Wesen nach, also in berechtigtem Sinne, *romantische Kunst* nicht sowohl den Inhalt der objektiven Welt als die *Stimmung des Subjekts* selbst zum Objekt der künstlerischen Gestaltung hat, und deshalb an sich den Charakter der Subjektivität besitzt.

§ 58. Als der einzige Vertreter der romantischen Aesthetik ist, wie bemerkt, *Adam Müller* zu betrachten. Sein Hauptprincip ist die Tendenz zu einer Versöhnung alles Gegensätzlichen. Die *vollkommene Schönheit* erklärt er als „die Liebe", und der Schluſsstein des Ganzen ist dann, wie bei Friedr. Schlegel, das phantastische Ideal einer *Lebenskunst.* Von irgend einer wahrhaft philosophischen Behandlung der Aesthetik ist bei ihm also ebenfalls nicht die Rede; der beste Beweis, daſs der Romanticismus oder, wenn wir auf dessen Quelle zurückgehen, der subjektive Idealismus sich als völlig unfähig zu einer wissenschaftlichen Begründung der Aesthetik erwiesen hat.

So lag also hierin allein schon die Forderung, über das Princip dieses Standpunkts hinauszugehen. Dieser Fortschritt ward von Schelling vollzogen, indem er dem subjektiven Idealismus gegenüber, in seinem *System des transcendentalen Idealismus,* das Princip des objektiven Idealismus geltend machte und zur systematischen Entwicklung brachte.

Cap. III.

B. Die Aesthetik des objektiven Idealismus.

§. 58. I. Schelling.

Allgemeiner Standpunkt.

430. Ueber die allgemeine Position der Schelling'schen Philosophie als Uebergangsphase von dem subjektiven Idealismus Fichte's zu dem absoluten Idealismus Hegel's ist oben[1]) das Nöthige, so weit es für das principielle Verständnifs seiner ästhetischen Ansichten erforderlich schien, gesagt worden. Daran anknüpfend, könnten wir nun sogleich zu der Darstellung seiner ästhetischen Ansichten übergehen, wenn nicht zunächst daran zu erinnern wäre, dafs die Ausdrücke *ästhetisch* und *Kunst* bei Schelling eine ganz andere, nämlich viel umfassendere Bedeutung haben, als wir hier — in der Geschichte der Aesthetik als dieser Specialwissenschaft des Schönen und der Kunst — darunter zu begreifen haben. Um also die in letzterem Sinne zu verstehenden ästhetischen Ansichten Schelling's zu erörtern, müssen wir vor Allem jene allgemeinere Bedeutung, die das Aesthetische bei ihm hat, in's Auge fassen, um davon Dasjenige auszuscheiden, was in strengerem Sinne nicht dazu gehört. Zweitens erklärt sich aus seiner Auffassungsweise, warum wir bei Schelling nicht vom metaphysischen Begriff des Schönen ausgehen, um zur Kunst zu gelangen, sondern umgekehrt von dieser, als der in seinem Sinne höchsten Sphäre geistiger Thätigkeit überhaupt, zum Schönen und dann erst zum specifisch Künstlerischen fortgehen können.

Was die Quellen betrifft, aus denen man einen Begriff von seiner Aesthetik gewinnen kann, so gehören dahin besonders fünf Schriften, nämlich: sein *System des transcendentalen Idealismus*[2]), worin der sechste (und letzte) Hauptabschnitt die „Deduction eines „allgemeinen Organons der Philosophie oder: Hauptsätze der Philo„sophie der Kunst nach Grundsätzen des transcendentalen Idealis„mus“ enthält; ferner die Vorlesung *Ueber die Methode des akademischen Studiums* (Stuttgart und Tübingen 1803), *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge* (Berlin 1802), die Rede *Ueber das Verhältnifs der bildenden Künste zur Natur* (München

[1]) Siehe No. 388—390. (S. 751 ff.) — [2]) Erste Ausgabe 1800. Tübingen (Cotta'sche Buchhandlung). Diese citiren wir.

1807), endlich die, erst nach seinem Tode aus dem handschriftlichen Nachlafs im Jahre 1859 veröffentlichte *Philosophie der Kunst*. Die erstgenannte Schrift haben wir zuerst zu betrachten, weil aus ihr sich jene allgemeinere Bedeutung ergiebt, in welcher Schelling den Begriff des *Aesthetischen* fafst. Zum Verständnifs des letzten Hauptabschnitts, welcher uns hier vorzugsweise interessirt, sind jedoch folgende einfache Fundamentalsätze aus der *Einleitung* zu citiren[1]):

„Alles *Wissen* beruht auf der Uebereinstimmung eines Objek- „tiven mit einem Subjektiven“.. „Den Inbegriff alles blos Objek- „tiven in unserm Wissen nennen wir *Natur*, der Inbegriff alles „Subjektiven heifse *Ich* oder die *Intelligenz*. Beide Begriffe sind „einander entgegengesetzt. Die Intelligenz, als das blos Vorstellende, „ist das *Bewufste*; die Natur, als das blos Vorstellbare, das *Unbe-* „*wufste*. Nun ist aber in jedem Wissen ein Zusammentreffen beider, „des Bewufsten und des an sich Bewufstlosen, nothwendig; die Auf- „gabe ist also: dieses Zusammentreffen zu erklären. Im Wissen „selbst sind Objektives und Subjektives identisch, d. h. keines vor „dem Andern. Indem ich aber diese Identität erklären will, mufs „ich sie schon aufgehoben, d. h. Eins dem Andern vorgesetzt haben, „so dafs ich, von dem Einen ausgehend, nothwendig zum Andern „komme. Es sind also zwei Fälle möglich: 1. Entweder wird das „Objektive zum Ersten gemacht und gefragt, wie ein Subjektives „zu ihm hinzukomme; oder: 2. es wird das Subjektive zum Ersten „gemacht und gefragt, wie ein Objektives hinzukomme“. — Hiemit ist also das Princip der Polarisation gesetzt, denn Schelling zeigt, dafs im ersten Falle das Objektive (die Natur) als sein höchstes Ziel dies besitzt, zur Intelligenz zu werden: „Die todten und be- „wufstlosen Produkte der Natur sind nur mifslungene Versuche der „Natur, sich selbst zu reflektiren; diese höchste und letzte Reflexion „ist nichts anderes als der Mensch, oder allgemeiner Das, was wir „Vernunft nennen, durch welche zuerst die Natur vollständig in „sich zurückkehrt“.. „Die nothwendige Tendenz der Naturwissen- „schaft“ — nämlich des vom Objektiven ausgehenden Erkennens — „ist also, von der Natur auf's Intelligente zu kommen“. Die *Natur- philosophie* ist mithin die eine Grundwissenschaft, welche, als „höchste Vervollkommnung der Naturwissenschaft, die vollkommne „Vergeistigung aller Naturgesetze zu Gesetzen des Anschauens und „des Denkens“ zum Ziel hat. — Im zweiten Falle, wo vom Sub-

[1]) A. a. O. Einleitung, S. 1—7.

„jektiven ausgegangen wird, ist die Richtung des Erkennens eine „entgegengesetzte, d. h. die Aufgabe ist, das Objektive aus dem „Subjektiven, die Natur aus der Intelligenz entstehen zu lassen. Hierin beruht die zweite Fundamentalwissenschaft der Philosophie, „nämlich die *Transcendentalphilosophie*. Näher besteht hier die Aufgabe des Erkennens darin, „Alles, was in allem andern Denken, „Wissen oder Handeln das Bewufstsein flieht und absolut nicht-„objektiv ist, zum Bewufstsein zu bringen, d. h. zu objektiviren", oder: „in einem *beständigen sich-selbst-Objekt-Werden des Sub-„jektiven*".

Dies ist nun der Punkt, an welchem die Aesthetik Schelling's anknüpft. Er sucht nämlich nachzuweisen, dafs die Möglichkeit einer solchen Selbstobjektivirung des Subjekts darin liege, dafs das Ich zugleich bewufst (nämlich als Subjekt) und unbewufst (als Objekt) in derselben Vorstellung gesetzt werde und dafs mithin bewufste und unbewufste Thätigkeit in einer und derselben Anschauung objektiv werde[1]). Solche Anschauung — er scheidet davon die Anschauung in der praktischen Philosophie, wo die Intelligenz nur für die innere Anschauung bewufst, für die äufsere aber unbewufst, und die Anschauung der Naturphilosophie, wo das Umgehrte stattfindet, ab — sei aber keine andere als die *Kunstanschauung*[2]). Hiemit geht er zu dem 6. Hauptabschnitt über, der, wie bemerkt, die *Hauptsätze der Philosophie der Kunst* behandelt.

1) Die künstlerische Production.

431. In der „Erscheinung der Freiheit" und in der „An-„schauung des Naturprodukts" existiren die beiden Momente, welche für die Kunstanschauung als identisch postulirt werden, getrennt, nämlich die „Einheit des Bewufsten und Bewufstlosen im Ich" und „das Bewufstsein dieser Einheit". — „Das Produkt dieser An-„schauung, d. h. das Kunstprodukt, wird also die Charaktere „beider, des Freiheitsprodukts und des Naturprodukts, in sich ver-„einigen müssen". Diese kurze Bestimmung Schelling's ist die erste wahrhafte Definition des Kunstwerks seinem inneren Wesen nach: es ist zugleich frei und nothwendig, zugleich das Ergebnifs unbewufsten Erzeugens und bewufsten Hervorbringens. Schelling nennt sehr fein das Kunstprodukt das Umgekehrte des organischen Naturprodukts, sofern die Natur bewufstlos beginne und im Bewufstsein ende, während die Kunst mit Bewufstsein beginne und unbewufst

[1]) A. a. O. S. 450. — [2]) S. 451.

ende. Hier ist das Ich bewufst der Production nach, dagegen bewufstlos hinsichtlich des Produkts. Im Produkt ist also der Widerspruch der Anschauung aufgehoben und die ursprüngliche Entzweiung endet in einem Gefühl unendlicher Befriedigung. Nämlich, weil das Ich im Produkt bewufstlos endet, wird es, sobald mit dieser Vollendung das Produciren selbst aufhört, selber überrascht über das Resultat seiner Thätigkeit und „fühlt sich beglückt", d. h. es sieht jene Lösung des Räthsels (im Widerspruch des bewufsten und unbewufsten Thuns) „gleichsam als freiwillige „Gunst einer höheren Natur an, die das Unmögliche durch sie möglich gemacht hat".

Dafs Schelling diesen tiefen Gedanken nicht für eine Kunstphilosophie im engeren Sinne fruchtbar gemacht hat, ist nicht lebhaft genug zu beklagen; denn er enthält in der That die Basis für diesen Theil der Aesthetik. Er hätte hier — wir erwähnen dies, weil wir später keine Gelegenheit haben dürften, darauf hinzuweisen — vor Allem das Mifsverständnifs beseitigen müssen, als ob jene Doppelseitigkeit des künstlerischen Producirens, nämlich das bewufste und unbewufste Thun) in demselben sich so vertheile, dafs etwa der Künstler mit Bewufstsein beginne und, immer mehr davon verlierend, zuletzt im völligen Unbewufstsein ende. Von dieser Fassung ist eher das Gegentheil der Fall. Denn die ursprüngliche Konception einer künstlerischen Idee ist in solchem Sinne viel mehr unbewufst als die mit dem realen Material rechnende Gestaltung und Ausführung derselben. In Wahrheit sind beide Seiten der Art kontinuirlich im producirenden Thun mit einander verbunden, dafs sie sich gleichsam fortwährend ablösen, so dafs jeder einzelne Schritt im Schaffen, die kleinste That des schaffenden Genies während des Schaffens selbst aus solchem Wechsel von Bewufstsein und Unbewufstsein entspringt; und zwar folgen diese Momente so aufeinander, dafs sie gleichsam den Schwingungen einer Saite gleichen, sobald die Thätigkeit einmal angeregt ist. Das Ganze aber, d. h. der *Ton*, welcher durch solche Schwingung im producirenden Geist erzeugt wird und diesen selbst in jene Stimmung versetzt, den man künstlerische Begeisterung nennt, ist erst die wahre künstlerische Thätigkeit.

Sofern nun Schelling von Unbewufstsein des Ichs *in Ansehung des Produkts* spricht, sieht dies so abstrakt aus, als ob erst nach gänzlicher Vollendung des Produkts das Unbewufstsein aufhöre, das schaffende Subjekt gleichsam zu sich selbst käme; vielmehr ist hier *Produkt* ebenfalls als Moment, oder wenn man will als Theil, Ab-

schnitt des Producirens selbst zu fassen. Jene Befriedigung tritt daher auch nicht erst am Ende ein, sondern begleitet innerhalb der ganzen Thätigkeit des Producirens selbst jeden Wechsel der Momente, jede Schwingung aus dem Unbewufsten in's Bewufste. Wenn Schelling[1]) daher zwar richtig bemerkt, dafs es „einen Punkt „geben müsse, wo beide" (Bewufstsein und Bewufstlosigkeit) „in „Eins zusammenfallen, und umgekehrt: wo beide in Eins zusammen-„fallen, müsse die Production aufhören, als eine freie zu erscheinen", so wird die Auffassung des Vorganges doch eine schiefe, sofern er hinzusetzt: „Wenn dieser Punkt in der Production erreicht ist, so „mufs das Produciren absolut aufhören, und es mufs dem Produci-„renden unmöglich sein, weiter zu produciren". Vielmehr findet, wie bemerkt, ein fortwährender, in sich unendlicher Uebergang des Bewufstseins in's Unbewufstsein und umgekehrt statt, bis zur schliefslichen Versöhnung beider, deren reales Produkt eben das Kunstwerk ist. Schon Wilhelm von Humboldt hat in seiner Abhandlung *Ueber den Geschlechtsunterschied und seinen Einflufs auf die organische Natur* in zarter Weise auf einen ähnlichen Vorgang, wie den, welchen wir oben als *Schwingung* bezeichneten, in dem natürlichen Zeugungsprocefs aufmerksam gemacht. Diese Andeutung hat nur den Zweck, zu zeigen, wie unsre Auffassung des eigentlichen Wesens im Vorgange des künstlerischen Producirens eine wesentlich allgemeine, d. h. im Begriffe des Producirens überhaupt als eines Erzeugens begründete Bedeutung hat.

432. Den Grund, „das Unbekannte, was hier die objektive „und die bewufste Thätigkeit in unerwartete Harmonie setzt", sieht Schelling[2]) in „nichts Anderem als in jenem Absoluten, welches „den allgemeinen Grund der prästabilirten Harmonie zwischen dem „Bewufsten und dem Bewufstlosen enthält". Man erkennt hier, wie nahe Schelling der Grenze des absoluten Idealismus gekommen ist, aber dies *Absolute* bleibt für ihn schliefslich gerade so ein *Ding an sich*, d. h. ein Unbekanntes, wie das Objektive für Kant. Es ist „das Unbegreifliche, was ohne Zuthun der Freiheit und gewisser-„maafsen der Freiheit entgegen, in welcher ewig sich flieht, was in „jener Production vereinigt ist, zu dem Bewufsten das Objektive „hinzubringt" und das „mit dem dunkeln Begriff des Genies bezeich-„net wird".... Das Produkt ist also „kein anderes als das Genie-„produkt, oder, da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das „Kunstprodukt," die Production selbst aber ist die ästhetische.

---

[1]) A. a. O. S. 455. — [2]) A. a. O. S. 457.

Hier stehen wir denn nun an dem Punkte, wo der Schelling'sche Begriff des *Aesthetischen* zur Erklärung kommt. Er geht dabei so zu Werke, daſs er den Begriff selbst immer als ganz allgemeinen, d. h. als den des schöpferischen Producirens schlechthin, in der Vorstellung hat, während er bei seiner exemplifikatorischen Verdeutlichung stets an das im engeren Sinne künstlerische Produciren erinnert, so daſs der Leser einen gemischten Eindruck erhält und, wenn er nicht genau zusieht, leicht über den eigentlichen Sinn getäuscht wird. Diese Möglichkeit der Täuschung stellt sich aber zuletzt als eine Selbsttäuschung Schelling's selbst heraus, sofern in der That schlieſslich das Besondere, nämlich die Kunst, so an die Stelle des Allgemeinen gesetzt wird, daſs sich das Allgemeine folgerichtig als das Besondere erweisen muſs. Auf diese Weise wird von ihm die Philosophie, weil „die höchste Thätigkeit „des Geistes die Merkmale des Bewuſsten und Unbewuſsten an sich „haben und in sich vereinigen müsse“, zunächst als eine *künstlerische* Thätigkeit bezeichnet und folglich(?) als die höchste Aufgabe und zugleich Form der Philosophie überhaupt die *Kunstphilosophie* erklärt. Das Unlogische dieses Schlusses wird durch die Erörterung selbst noch einleuchtender werden.

„Der innere Widerspruch, aus dessen Gefühl der künstlerische „Trieb hervorgeht“ — nämlich der Gegensatz von Bewuſstsein und Unbewuſstsein — „greift, da er den g a n z e n Menschen“ (dies erinnert an Schiller und Humboldt) „mit allen seinen Kräften in Be„wegung setzt, das Letzte in ihm, die Wurzel seines ganzen Daseins „an“[1]). Auf diesen Satz gründet sich eigentlich die ganze Theorie der intellektuellen Anschauung Schelling's, welche, da sie zu keinem affirmativen Schluſs, sondern als Polarisation Entgegengesetzter nur zu einer Art Neutralisation kommen kann, erklärt, wie seine Philosophie, statt in absoluten Idealismus, in mystische Offenbarungsphilosophie ausmünden muſste. Denn bei ihm gelangt das Bewuſste und Unbewuſste nicht in einem Höheren, als ursprünglicher Quelle beider, zur Versöhnung, sondern es bleibt bei einer gegenseitigen Durchdringung; das Absolute aber ist für ihn das absolut Unbegreifliche, welches als ideelles *Ding-an-sich*, also als ein Jenseitiges verharrt, das nur durch un- mittelbare Offenbarung, d. h. durch eine für das Erkennen unvermittelte und darum unbewuſste Manifestation der Idee, in's Subjekt hinein kommt, statt daſs das Subjekt in es hineinkommen oder es in sich herein- und heraus b r i n g e n sollte. —

[1]) A. a. O. S. 458.

433. Aus jener Immanenz des Widerspruchs im Wesen des Menschen folgt nun nicht nur, dafs er allein es ist, welcher „den künst-„lerischen Trieb in Bewegung setzt", sondern auch, dafs „es nur „der Kunst gegeben sein kann, unser unendliches Streben „zu befriedigen und auch den letzten und äufsersten Wi-„derspruch in uns aufzulösen". Im Sinne Schelling's ist dieser Schlufs in der That ganz konsequent, nur dafs der Ausdruck „Auflösung des Widerspruchs" über das Ziel hinausgeht. Aufgelöst (für das Erkennen) wird dadurch der Widerspruch nicht, sondern höchstens für die Empfindung neutralisirt. Die Spannung der Pole hört auf: dies ist die Befriedigung; aber das Resultat ist für das Wissen gleich Null. Es kann daher zugegeben werden, dafs „nach dem „Bekenntnifs aller Künstler" die ästhetische Production, welche „vom Gefühl eines scheinbar unauflöslichen Widerspruchs ausgeht, „im Gefühl einer unendlichen Harmonie endet", in einer „Rührung". Mit tief empfundenen Worten schildert Schelling diesen Zustand des künstlerischen Gemüths, welches gleichsam „in Ansehung Dessen, „was das eigentlich Objektive in seiner Hervorbringung ist, unter „der Einwirkung einer Macht zu stehen scheint, die ihn (den Künst-„ler) von allen andern Menschen absondert und ihn Dinge auszu-„sprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig „durchsieht und deren Sinn unendlich ist"; und hier schliefst er denn mit den charakteristischen Worten: „Da nun jenes absolute „Zusammentreffen der beiden sich fliehenden Thätigkeiten schlecht-„hin nicht weiter erklärbar, sondern blos eine Erscheinung ist, „die, obschon unbegreiflich, doch nicht geleugnet werden kann, „so ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die „es giebt, und das Wunder, das, wenn es auch nur einmal existirt „hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten über-„zeugen müfste". —

Das Weitere ist nun, dafs die beiden Momente der künstlerischen Production, die bewufste und die unbewufste Thätigkeit, für sich betrachtet werden. Das, was „man gemeinhin *Kunst* nennt, „ist nur der eine Theil derselben, nämlich Dasjenige an ihr, was mit „Bewufstsein, Ueberlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch „gelehrt und gelernt, durch Ueberlieferung und durch Uebung „erreicht werden kann"; das Andere, was „nur durch freie Gunst „der Natur angeboren sein und nicht gelernt werden kann", nennt Schelling *die Poesie in der Kunst*. „Das Vollendete werde aber nur „durch beide Thätigkeiten, deren Einheit eben das Genie ist, her-„vorgebracht. Das *Genie* sei deshalb für die Aesthetik Dasselbe,

„was das Ich für die Philosophie, nämlich das Höchste, absolut „Reelle, was selbst nie objektiv wird, aber Ursache alles Objekti„virens ist". —

2) Charakter des Kunstprodukts.

434. Da der Gegensatz der bewufsten und unbewufsten Thätigkeit, deren Identität im Kunstwerk reflektirt wird, ein unendlicher ist und ohne Zuthun der Freiheit aufgehoben wird, so ist „der „Grundcharakter des Kunstwerks bewufstlose Unendlichkeit".. „In dem Produkt dagegen, welches den Charakter des Kunstwerks „nur heuchelt, weil es nur Abdruck der bewufsten Thätigkeit des „Künstlers ist, liegen Absicht und Regel an der Oberfläche und es „ist beschränkt"... Jenes „Gefühl der Befriedigung", das die Auflösung des Widerspruchs in der vollendeten Production begleitet, „mufs auch in das Kunstwerk selbst übergehen. Der äufsere Aus„druck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Ruhe und der „stillen Gröfse, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmer„zes oder der Freude ausgedrückt werden sollte" (Winckelmann). Als „Darstellung des Unendlichen im Endlichen" besitzt das Kunstwerk Schönheit. Diese ist „der Grundcharakter des Kunstwerks, „welcher die beiden andern (bewufstlose Unendlichkeit und stille „Gröfse des Ausdrucks) in sich vereinigt". — Das *Schöne* unterscheidet dann Schelling vom *Erhabenen* so, dafs zwar eins ohne das andere sein könne (? — Erhabenheit auch ohne Schönheit?), doch finde „der Gegensatz nur in Ansehung des Objekts, nicht aber „in Ansehung des Subjekts der Anschauung statt, indem, wo Schön„heit ist, der unendliche Widerspruch im Objekt selbst aufgehoben „ist, anstatt dafs, wo Erhabenheit ist, der Widerspruch nicht im „Objekt selbst sich vereinigt, sondern nur bis zu einer Höhe ge„steigert ist, bei welcher er in der Anschauung unwillkürlich „sich aufhebt, welches dann ebensoviel ist, als ob er im Objekt „aufgehoben wäre". — Wir gestehen, dafs uns dies nicht nur sehr gesucht, sondern gerade unverständlich vorkommt; keinenfalls dürfte man es als eine genügende Erklärung des Erhabenen gelten lassen können.

Nach dieser „Ableitung des Charakters des Kunstwerks" ist nun der Unterschied gegen anderweitige Produkte festzustellen: dies führt zum Verhältnifs der Kunst einerseits zur Natur, andrerseits zum Handwerk, dritterseits zur Wissenschaft. „Vom organischen „Naturprodukt unterscheidet sich das Kunstprodukt hauptsächlich „dadurch, dafs die organische Production nicht vom Bewufstsein,

„also auch nicht vom unendlichen Widerspruch ausgeht . .; es wird „daher nicht nothwendig schön sein, und wenn es schön ist, so wird „die Schönheit, weil ihre Bedingung in der Natur nicht als existi-„rend gedacht werden kann, als schlechthin zufällig erscheinen, wor-„aus sich das ganz eigenthümliche Interesse an der Naturschönheit, „nicht insofern sie Schönheit überhaupt, sondern insofern sie be-„stimmt Naturschönheit ist, erklären läfst". — Dies ist auch sehr ungenügend. Den tieferen Unterschied, der geradezu bis zu einem Gegensatz gehen kann, welcher zwischen Kunstschönheit und Naturschönheit herrscht, so dafs, was als *kunstschön* gefällt, als naturunschön misfallen kann und umgekehrt, erkennt Schelling nicht, und es enthalten daher auch seine folgenden Worte keine Wahrheit. Er sagt nämlich: „Es erhellt daraus von selbst, was von der Nach-„ahmung der Natur als Princip der Kunst zu halten sei, da, weit „entfernt, dafs die blos zufällig schöne Natur der Kunst die Regel „gebe, vielmehr, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringt, „Princip und Norm für die Beurtheilung der Naturschönheit „ist". Im ersten Satz wird von einer ganz beschränkten Bedeutung der Naturnachahmung ausgegangen, nämlich von der Naturkopirung, die allerdings zu verwerfen ist; der zweite dagegen ist entschieden unrichtig, denn die Kriterien, wonach ein Kunstwerk als *schön* bezeichnet wird, lassen sich überhaupt auf die Natur nicht anwenden; und selbst, wo sie — wie in den niedrigsten Gattungen der Kunst, z. B. in der Malerei sogenannter schöner Gegenden, dem Stillleben u. s. f. — allenfalls anzuwenden wären, ist es gerade die *Natürlichkeit,* weshalb solche Darstellungen schön erscheinen, nicht aber umgekehrt. In solchen Aeufserungen zeigt es sich, wie Schelling (und mit ihm die meisten Aesthetiker) das konkrete Wesen der Kunst und der Kunstschönheit nicht begreifen, weil sie immer nur mit Abstractionen rechnen.

Vom *gemeinen Kunstprodukt* unterscheidet sich nun das ästhetische Produkt dadurch, dafs jenes einen Zweck aufser sich hat. Aus der Unabhängigkeit von solcher äufserlichen Zweckhaftigkeit „entspringt jene Heiligkeit und Reinheit der Kunst, welche soweit „geht, dafs sie selbst die Verwandschaft mit Allem, was zur Mora-„lität gehört, ausschlägt, ja selbst die Wissenschaft, welche in „Ansehung ihrer Uneigennützigkeit am nächsten an die Kunst grenzt, „blos darum, weil sie immer auf einen Zweck aufser sich geht (?) und „zuletzt selbst nur als Mittel für das Höchste (die Kunst) „dienen mufs, weit unter sich zurückläfst." — Hier ist offenbar Objekt mit Zweck verwechselt. Der Zweck der Wissenschaft

ist wohl nur das Wissen, d. h. die Erforschung des Wahren; mit demselben Recht könnte man aber auch von der Kunst sagen, dafs sie einen Zweck habe, nämlich das Schöne darzustellen. Die Behauptung aber, dafs die Wissenschaft ihr höchstes Ziel in einer Dienstbarkeit für die Kunst zu finden habe, gehört wohl zu dem Abnormsten, was je von der Philosophie in ernsthafter Weise aufgestellt worden. Allein so schroff, wie es hier ausgedrückt ist, meint es Schelling nicht, weil er eben unter *Kunst* etwas viel Allgemeineres versteht, nämlich die produktive Thätigkeit der intellektuellen Anschauung überhaupt, welche auch das Wesen des philosophirenden Geistes sei. Umgekehrt versteht er unter *Wissenschaft* nicht die höchste Wissenschaft, sondern die Summe der sogenannten exakten Wissenschaften, weshalb er denn auch zuletzt die Philosophie ausdrücklich als ein „der Kunst viel näher als der *Wissenschaft* „verwandtes Gebiet" davon abtrennt. Die Stellung der Kunst zur Philosophie oder, wie Schelling diese Frage fafst, „das Verhältnifs, „in welchem die Philosophie der Kunst zu dem ganzen System der „Philosophie steht", ist der letzte Punkt, über den er sich ausspricht. [1])

435. Es ist, wie bemerkt, *die intellektuelle Anschauung,* welche das vermittelnde Princip zwischen Kunst und Philosophie ausmacht, weil sie allein das Moment der Objektivität enthält, denn „die „ästhetische Anschauung ist eben die objektiv gewordene intellek- „tuelle" ... „Aber auch der ganze Mechanismus, den die Philosophie „ableitet und auf welchem sie selbst beruht, wird erst durch die „ästhetische Production objektiv" ... So ist „das produktive Ver- „mögen (der Philosophie) dasselbe, durch welches auch der Kunst „das Unmögliche gelingt, nämlich einen unendlichen Gegensatz in „einem endlichen Produkt aufzuheben. Es ist das Dichtungs- „vermögen, was in beiden thätig ist, das einzige, wodurch wir „fähig sind, auch das Widersprechende zu denken und zusammen- „zufassen, — die Einbildungskraft." — Hiemit sind wir denn allerdings an der Grenze des Denkens als bewufsten Erkennens angelangt und in eine Sphäre versetzt, wo nicht mehr gesetzmäfsige Freiheit herrscht, sondern eine solche Freiheit, in welcher die Gesetzmäfsigkeit nur noch *objektiv* vorhanden ist, d. h. welche, sofern das Subjekt thätig ist, von Willkür nicht mehr unterschieden werden kann. Basirt das Philosophiren seinem letzten Grunde nach auf dem *Dichtungsvermögen* und der *Einbildungskraft*, dann ist es frei-

---

[1]) A. a. O. S. 470 ff.

lich *keine Kunst* mehr zu philosophiren, gerade weil das Philosophiren nur noch ein künstlerisches Thun ist, eine innere Offenbarung gleichsam, die keiner Rechtfertigung und keiner Logik bedarf. Und diese mangelt denn auch, gleichsam zum Beweise für die Selbstständigkeit solcher dichtenden Philosophie, dem Schlufs, den Schelling aus der obigen Erörterung zieht, indem er den Ausdruck *Kunst* bald in dem allgemeinen Sinne einer intuitiven Thätigkeit überhaupt, bald in einem besondern, d. h. in dem, welchen man gewöhnlich darunter versteht, anwendet. Er sagt: „Wenn die ästhetische Anschauung nur die objektiv gewordene transcendentale ist, so versteht sich von selbst, dafs die Kunst das einzige, wahre „und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie sei... Die Kunst ist ebendeswegen dem Philosophen das „Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in „ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme „brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist und was „im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen „mufs... Die Natur ist dem Künstler nicht mehr als sie dem „Philosophen ist, nämlich die unter beständigen Einschränkungen „erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommne Wiederschein einer Welt, die nicht aufser ihm, sondern in ihm existirt.. „Wenn es nun aber die Kunst allein ist, welcher Das, was der „Philosoph nur subjektiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objektiv zu machen gelingen kann, so ist, um noch diesen „Schlufs daraus zu ziehen, zu erwarten, dafs die Philosophie, „sowie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren ist, und mit ihr alle Wissenschaften nach ihrer Vollendung „als ebensoviel Ströme in den allgemeinen Ocean der Poesie „zurückfliefsen, von welchem sie ausgegangen waren. Welches „aber das Mittelglied der Rückkehr der Wissenschaft zur „Poesie sein werde, ist nicht schwer zu sagen: es „ist die Mythologie", d. h. „eine neue Mythologie, welche nicht Erfindung „eines einzelnen Dichters" (ist dies je die Mythologie gewesen?), „sondern eines neuen Geschlechts, das gleichsam nur einen Dichter „vorstellt, sein kann".

Hier sind wir denn nicht nur an den Grenzen des Denkens — denn diese waren schon im Vorigen überschritten — sondern auch an denen der *intellektuellen Anschauung* selbst angelangt, um in dem *Ocean* leerer Phantasiegebilde unterzutauchen. — Den falschen Schlufs aber: nämlich, weil das philosophische Produciren und das künstlerische Produciren, sofern sie beide auf der intellektuellen

Anschauung beruhen, im Grunde identisch seien, so müsse — nicht etwa die Philosophie selber *als* Kunst, sondern — die Philosophie der Kunst als die höchste Aufgabe, als „das allgemeine Organon „der Philosophie und der Schlufsstein ihres ganzen Gewölbes“[1]) betrachtet werden —: diesen Schlufs brauchen wir nunmehr wohl nicht besonders zu widerlegen, sondern wollen nur bemerken, dafs er ungefähr ebenso logisch ist, als wenn Schelling der Kunst, weil ihre Thätigkeit mit der der Philosophie zusammen auf der intellektuellen Anschauung beruhe, die Aufgabe stellen wollte, nur *Philosophie* zu malen oder zu dichten; was er in der That auch beinahe thut. Im Uebrigen kann man sich nur wundern, dafs es bei Schelling bei dieser Emphase sein Bewenden hat, und dafs er nie mehr als beiläufige und sehr allgemein gehaltene, gröfstentheils aber mehr phantasie- als gedankenreiche Aeufserungen über den Inhalt dieses *Organons*, was er Kunstphilosophie nennt, gethan hat. Denn was seine *Philosophie der Kunst* betrifft, so entspricht sie — selbst von ihrer aphoristischen und lückenhaften Form abgesehen — nichts weniger als dem Begriff eines solchen Organons.

In Wahrheit ist es ihm aber gar nicht um die Kunst im eigentlichen Sinn, also auch nicht um eine *Aesthetik*, d. h. um eine Philosophie des Schönen und der Kunst, als dieses realen geistigen Gebiets, zu thun; sondern in solchem Sinne.— etwa wie es eine *Naturphilosophie*, eine *Religionsphilosophie* u. s. f. giebt — existirt für ihn strenggenommen die *Aesthetik* gar nicht. Wie sich seine *Philosophie der Kunst* hiezu verhält, werden wir später sehen; vorläufig weisen wir auf eine nicht mifszuverstehende ausdrückliche Aeufserung von ihm hin, welche beweist, dafs die Künstler durchaus keine Veranlassung haben, in ihm den Verkündiger ihres Evangeliums zu sehen. Er bemerkt nämlich[2]), dafs „Nichts von dem, was der gemeine Sinn „*Kunst* nenne, den Philosophen beschäftigen könne“, sondern ihm sei sie nur „eine nothwendige, aus dem Absoluten unmittelbar aus„fliefsende Erscheinung, und nur sofern sie als solche dargethan „und bewiesen werden kann, habe sie Realität für ihn“: mit andern Worten, *Kunst* ist ihm nicht eine reale Sphäre, sondern eine — und zwar höchste — Weise der Thätigkeit der anschauenden Vernunft. Er leugnet zwar diese, *Kunst* genannte, reale Sphäre nicht, ja er geht sogar zum Theil sehr in's Detail der einzelnen Künste, aber er läfst sie und alle ihre Erscheinungen doch eigentlich nur

[1]) Vergl. a. a. O. S. 19. — [2]) *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums.*

als ein beschränktes Abbild jenes Urbildes, welches er als *Kunst* hingestellt, gelten. Dieses Resultat giebt uns nun den Maafsstab, an welchem wir seine anderweitigen Aeufserungen, zunächst über das Schöne und die Kunst, zu messen im Stande sind. Hiefür haben wir uns auf seinen Bruno zu beziehen.

3) Die Idee der Schönheit.

436. Für unsern heutigen Geschmack nicht allein, sondern auch in Rücksicht auf die nothwendig damit verknüpfte Umständlichkeit, mit welcher die einfachsten Gedanken sich aus- und ineinander spinnen, hat die Form des Gesprächs für die Entwicklung philosophischer Themata etwas Ermüdendes. Wenn wir so im *Bruno* oder auch in Solger's *Erwin* jene platonischen Wendungen und Anreden (*o Lucian, o Anselmo, o Verehrtester*, .. „*sehr gern folg' ich* „*dir, o Freund, mich über, die Idee der Wahrheit zu verständigen*" — als ob sich das nicht von selbst verstände, wenn man philosophirt! und dergl.[1]) mit in Kauf nehmen müssen, Wendungen, die viel mehr dazu angethan sind, den Gedanken zu verhüllen als zu erklären: so ist es zunächst ein Gefühl der Langenweile, das zu bekämpfen ist, sodann aber — was schlimmer ist — die Empfindung der Geziertheit und Affectation, d. h. der inneren Unwahrheit, aus der solche abstruse Form stammt, und diese Empfindung macht den Leser dann leicht geneigt, dem Inhalt selbst keinen rechten Ernst zuzutrauen. Solch' formales Platonisiren hat, weil es reflektirt ist, etwas Sentimentales, ja selbst — wenn man die Unwahrheit und

---

[1]) Beispielsweise mögen hier aus der Einleitung des *Bruno* folgende Sätze stehen, die für die Sache gar nichts enthalten:

Anselmo: Gefällt es Euch, dafs wir diese Rede wieder aufnehmen und den Streit jetzt entscheiden, der unentschieden blieb, als die Zeit Trennung gebot? Denn glücklich hat uns nicht offenbare Verabredung zwar, doch geheime Uebereinstimmung wieder hier vereinigt.

Lucian: Willkommen jede Welle des Gesprächs, die in den Strom der Rede uns zurückführt.

Alexander: Immer tiefer in den Kern der Sache dringt gemeinsamer Rede Wetteifer, die, leise beginnend, langsam fortschreitend, zuletzt tief anschwillt, die Theilnehmer fortreifst, alle mit Lust erfüllt.

Man erkennt hieraus deutlich die beabsichtigte künstlerische Wirkung dieser Form. *Mit Lust erfüllt* werden soll der Theilnehmer, nämlich nicht durch den Inhalt, sondern durch die blofse Form, in welcher er geboten wird. Erwägt man nun, dafs sich das Gespräch um das Verhältnifs der Schönheit zur Wahrheit dreht und das Resultat dies sein soll, dafs die höchste Wahrheit nur in der Form der Schönheit sich verwirklichen könne, so erkennt man die Bedeutung der Dialogsform als der ästhetischen Form des Philosophirens. Es ist dies dasselbe Mifsverständnifs, welches dem oben dargelegten Fehlschlufs in dem Begriffe der *Kunstphilosophie* zu Grunde liegt, nämlich eine fortwährende Verwechslung von Inhalt und Form.

Künstlichkeit der Form erwägt — etwas Romantisches an sich, wodurch der dem Gedankengange zu folgen versuchende Leser in einem Zustand von Unbehaglichkeit erhalten wird, der ihn schliefslich verstimmt. Das echte, klare Denken ist prägnant, eher von derber Bestimmtheit als schönstyliger Weitschweifigkeit, es verschmäht solche zerfliefsende, klassisch sich geberdende Breite, welche im Grunde nur aus einer Eitelkeit des sich in sich selbst bespiegelnden denkenden Subjekts entspringt.

Es ist daher sowohl für den ästhetischen wie für den theosophischen Philosophen aharakteristisch, dafs sie beide an solcher der romantischen Nebelhaftigkeit entstammenden Dialogisirung Gefallen finden, indem sie — in Anbetracht, dafs die platonischen Dialoge selber als Kunstwerke gelten — sich verpflichtet zu fühlen scheinen, wo sie über die Schönheit und über Kunst reden, dies auch in *schöner* Weise und *künstlerisch* durchgebildeter *Gestaltung* zu thun[1]. Was Schelling betrifft, so kann er allerdings sein Princip dafür geltend machen, dafs die Spitze aller Philosophie die Kunst sei, d. h. dafs man nicht blos über Aesthetik, sondern ästhetisch philosophiren müsse. Der *Bruno* ist so die praktische Ausführung der aus dem System des transcendentalen Idealismus resultirenden Theorie über die Philosophie der Kunst; die Form des *Erwin* dagegen beruht auf einem andern Mifsverständnifs, wie wir später sehen werden.

Vom *Bruno*, dessen inhaltlicher Titel *Ueber das göttliche und natürliche Princip der Dinge* lautet, gehört nur die Einleitung hiehier, die in zwei Abschnitte zerfällt, von denen der erste das „Einssein der Wahrheit und Schönheit", der zweite das „analoge Verhältnifs der Philosophie und der Poesie" behandelt. Der erste Abschnitt beginnt mit der *Idee der Wahrheit*, indem zunächst die „Unterschiede des ewigen und des zeitlichen Erkennens überhaupt" deducirt werden. Hier kommt der „Unterschied zwischen der urbildlichen und der hervorbringenden Natur" in Betracht. Die hieraus gewonnenen Resultate werden nun auf die *Idee der Schönheit* angewendet, woraus sich „die höchste Einheit der Wahrheit und Schönheit" ergiebt. — Der zweite Abschnitt behandelt dann die aus dieser Deduction erhaltenen Konsequenzen für die Bestimmmung des Verhältnisses von Philosophie und Poesie. —

437. Nach dieser allgemeinen Uebersicht über den ganzen Gang der Untersuchung können wir uns nun, unter Voraussetzung der aus dem *System des transcendentalen Idealismus* resultirenden Sätze, auf

[1]) Solger spricht dies auch ausdrücklich aus (siehe unten No. 458).

Dasjenige beschränken, was der Betrachtung neue Seiten darbietet. Die Frage, von welcher ausgegangen wird, ist, ob *Wahrheit* oder *Schönheit* das Wesentliche beim Kunstwerk, die zweite, ob Wahrheit ohne Schönheit, und Schönheit ohne Wahrheit (im Kunstwerk) denkbar sei. Beide Begriffe werden nicht zuvor entwickelt, sondern als sei ihr Inhalt selbstverständlich eingeführt und derselbe nur im Verlauf des Gesprächs revidirt. Das Resultat ist dann zunächst dies, dafs es zweierlei Arten von Wahrheiten und Schönheiten gebe, eine absolute und eine relative. Die letzte Art sei an die Zeit gebunden und also endlicher Natur, die erstere unendlicher. In diesem Sinne aber fallen beide Begriffe zusammen, d. h. höchste Wahrheit und höchste Schönheit seien identisch. Als solche sind sie die Formen der *Urbilder*, von denen wir in unserm Verstande „die blofsen „Abbilder erkennen“[1]... „Wenn wir nun die Natur, sofern sie „der lebendige Spiegel ist, worin alle Dinge vorgebildet sind, die „*urbildliche*, sofern sie dagegen jene Vorbilder in der Substanz aus„prägt, die *hervorbringende* nennen“, welche letztere allein „dem „Gesetz der Zeit und des Mechanismus unterwerfen“ ist, so leuchtet ein, dafs die höchste Wahrheit und die höchste Schönheit, weil sie nur jenen Urbildern zukommen, mit dem Verstande nicht erkennbar sind, weil sie in keinem endlichen Dinge angetroffen werden. Hienach ist es im Grunde „ein Irrthum, wenn wir einige Dinge in der „Natur oder Kunst schön zu nennen pflegen“; wenigstens hat solcher Ausdruck nur beziehungsweise eine Bedeutung, d. h. ein Gegenstand ist schön, sofern etwas an ihm ist, das dem *Urbilde* entspricht, und nur in dieser Beziehung ist er schön. „Indem wir also unsere „Schlüsse überrechnen, so findet sich nicht nur, dafs die ewigen „Begriffe vortrefflicher und schöner seien als die Dinge selbst, son„dern vielmehr, dafs sie allein schön, ja dafs der ewige Begriff „eines Dinges nothwendig schön sei“... An einem andern Orte[2]) drückt er diesen ganz platonischen Gedanken folgendermaafsen aus: „Die Formen der Kunst sind die Formen der Dinge an sich, wie „sie in den Urbildern sind“. Wir werden unten[3]) sehen, wie er dies später zu verwerthen wufste.

Diese ganze Abstraction — denn in Wahrheit ist sie nichts Anderes — ist, mit Einschlufs der *Urbilder*, im Grunde kaum mehr als ein Abklatsch der platonischen Lehre vom *höchsten Schönen*[4]). Das Weitere ist denn, dafs Schelling dieselbe Theorie auf das Ver-

---

[1]) *Bruno*. S. Werke Bd. IV, S. 220. — [2]) Vorlesungen über Methode des akademischen Studiums S. 317. — [3]) Im dem Abschnitt „Die Kunst, der Künstler und die Künste“ (s. u. No. 483). — [4]) Vergl. oben S. 87 ff.

hältnifs der Philosophie und Poesie anwendet[1]): „Allein, o Freunde", — heifst es im Bruno — „nachdem wir die höchste Einheit der „Schönheit und Wahrheit" (soll heifsen: die Einheit der höchsten u. s. w.) „bewiesen haben, so scheint mir auch die der Philosophie „und Poesie bewiesen, denn wonach strebt jene als nach jener „ewigen Wahrheit, die mit der Schönheit, diese aber nach jener „ungebornen und unsterblichen Schönheit, welche mit der Wahrheit „Eins und Dasselbe ist". Es fehlt also nur, dafs beide noch mit der höchsten „Güte"[2]) identificirt werden, um alle Differenzen, in die die Idee sich besondern kann, auszulöschen in einem *höchsten Absoluten*, welches dann allerdings mit dem absoluten Nichts identisch wäre.

Die bekannte Theorie von der Erscheinung des Unendlichen im Endlichen giebt ihm nun einen Uebergangspunkt zu der Unterscheidung der Philosophie und Poesie, nämlich in Hinsicht des Hervorbringens, dessen Grund er durch eine neue, sublime (genauer betrachtet sophistische) Wendung zu erklären sucht. Nämlich: was hervorzubringen ist, ist das Ewige. Da dies sich auf alle Dinge durch deren ewige Begriffe bezieht, „auf das hervorbringende Individuum also durch den ewigen Begriff des Individuums, so „ist es dieser ewige Begriff des Individuums, worin die Quelle des „Hervorbringens eines Werkes zu suchen ist". — Die wirklichen Individuen als endliche haben mithin nichts mit dem Hervorbringen zu thun, aufser sofern das Werk selbst der Endlichkeit angehört, d. h. nicht schön ist; sofern es aber das Unendliche und Ewige darstellt, ist es „die Idee der Schönheit und Wahrheit an sich selbst, „welche das Hervorbringende ist und welche sie (die Individuen) oft „am wenigsten besitzen, weil — sie von ihr besessen wer„den"[3]). — Da endlich der Künstler „nicht die Schönheit selbst, „sondern nur schöne Dinge hervorbringt, so ist die Kunst exote„risch, die Philosophie aber, die sich bestrebt, die Wahrheit und „Schönheit an und für sich selbst zu erkennen, ist esoterisch". — Hiemit geht er auf die *Mysterien* über, für welche Untersuchung allerdings die obige Erörterung eine durchaus passende Einleitung war. An wirklich kunstphilosophischem Inhalt dagegen ist die Ausbeute, wie man sieht, eine aufserordentlich dürftige. Von einer

---

[1]) *Bruno*. S. 827; vergl. *Meth. d. ak. Stud.* S. 851. Hier sagt er, dafs der begeisterte Naturforscher die wahren Urbilder der Formen, die er in der Natur verworren ausgedrückt findet, in den Werken der Kunst, und die Art, wie die sinnlichen Dinge aus ihnen hervorgehen, „durch diese selbst sinnbildlich erkennen lerne". — [2]) S. unten No. 443. — [3]) *Bruno* S. 231.

Widerlegung können wir folglich Abstand nehmen, da wir fast nur das bei Plato Gesagte wiederholen müfsten.

4) Die Kunst, die Künstler und die Künste.

438. Es ist schon oben bemerkt worden, dafs Schelling die Begriffe *Kunst, Kunstproduction, ästhetisch* in einem viel allgemeineren Sinne fafst, der weit über die Grenzen Dessen, was im specifischen Sinne darunter zu verstehen ist, hinausgeht. Diese allgemeine Bedeutung ist in den obigen Nummern betrachtet worden. Hier aber haben wir uns danach umzusehen, ob er denn diese Begriffe nicht auch in der gebräuchlichen (besonderen) Bedeutung nimmt, und was er in dieser Begrenzung darüber zu sagen hat. Wenn wir hoffen dürfen, einige Ansichten von ihm darüber ausgesprochen zu finden, so müfste es — aufser in seiner *Kunstphilosophie*, die wir besonders zu betrachten haben — in seiner zum Namensfest des Königs Maximilian Joseph von Baiern, am 12. Oktober 1807 in der öffentlichen Sitzung der Akademie der Wissenschaften zu München gehaltenen Rede *Ueber das Verhältnifs der bildenden Künste zur Natur*[1]) sein. Denn während er oben, wie auch Schlegel, die *Poesie* nicht blos als höchste Kunst, sondern als die eigentliche Substanz aller Kunst fafste, so dafs er sie, und nicht die Kunst — wie wir sahen — mit der Philosophie parallelisirte, wendet er sich hier speciell zu den *bildenden Künsten,* um sie im Verhältnifs (nicht zu den Wissenschaften, sondern) zur *Natur* zu betrachten. Es war dabei nicht zu umgehen, vor Allem den Begriff der *Nachahmung* näher zu bestimmen, und zwar derjenigen Art des Nachahmens, welche etwa den bildenden Künsten zukomme. Denn in der *Nachahmung,* wie man auch nun diesen Ausdruck deuten mag, koncentrirt sich ohne Zweifel die Summe der Beziehungen der bildenden Kunst zur Natur. Dies wird also derjenige Punkt sein, worauf wir unsere Aufmerksamkeit zunächst zu richten haben.

439. In der That ist die *Nachahmung* auch Dasjenige, wovon Schelling ausgeht. Nach einer kurzen, der festlichen Veranlassung gewidmeten Einleitung bezeichnet er sogleich die *Natur* als die „Urquelle und das Vorbild der Kunst“; aber „die meisten (bilden„den) Künstler, ob sie gleich alle die Natur nachahmen sollen, er„langen doch selten einen Begriff, was das Wesen der Natur ist“. Mit Hinweisung auf den bekannten Spruch des Simonides bemerkt

[1]) Ein unveränderter Abdruck derselben erschien 1848 im Verlag von G. Reimer zu Berlin.

er, dafs „die bildende Kunst als ein thätiges Band zwischen der „Seele und der Natur stehe und nur in der lebendigen Mitte zwi- „schen beiden erfafst werden könne“. Um aber das Wesen der *Nachahmung* zu bestimmen, sei zuvörderst der wahre Begriff der Natur festzustellen: Natur sei „ein vieldeutiger Ausdruck; dem be- „geisterten Forscher allein ist sie die heilige, ewig schaffende Ur- „kraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werk- „thätig hervorbringt“. Wo das Leben der Natur verleugnet wird, ist sie nur „ein hohles Gerüst von Formen, von dem ein ebenso „hohles Bild auf die Leinwand übertragen oder in Stein ausgehauen wird“... Man forderte (Lessing), dafs „nur schöne Gegenstände „und von diesen nur das Schöne und Vollkommene wiederzugeben „sei ... Damit sei behauptet, dafs in der Natur das Vollkommene „mit dem Unvollkommenen, das Schöne mit Unschönem gemischt „sei“. Die wahre Nachahmung beruhe also auf der Unterscheidung des Einen vom Andern, d. h. sie setze den Begriff des Schönen voraus. „Wir sehen dagegen, dafs von (falschen) Nachahmern der „Natur in diesem Sinne das Häfsliche öfter und selbst mit mehr „Liebe nachgeahmt worden ist als das Schöne“.

Hier sehen wir also, dafs Schelling den Begriff der künstlerischen Nachahmung der Natur ebenfalls in ganz abstraktem Sinne fafst; das Schöne, was nach ihm die Kunst darzustellen habe, ist zunächst nichts als das abstrakte Naturschöne, d. h. das vom Zufälligen befreite Vollkommene der Naturform. „Die Vollkommenheit „des Dinges ist aber nichts Anderes als das schaffende Leben in „ihm, seine Kraft da zu sein“[1]). Dies ist aber lediglich der abstrakte Begriff desselben. Nachgeahmt kann jedoch nur die Form werden, in welcher sich der Begriff für die sinnliche Anschauung gestaltet. Ehe Schelling auf diesen Punkt, der eigentlich den Kern der ganzen Frage enthält, näher eingeht, wirft er noch einmal einen Blick rückwärts auf die bisherige falsche Lehre von der Nachahmung. „Selbst durch die herrliche Stiftung neuer Lehre und Erkenntnifs „durch Johann Winckelmann wurde in der Hauptansicht nichts „geändert. Zwar er setzte die Seele in der Kunst in ihre ganze „Wirksamkeit wieder ein und erhob sie von der unwürdigen Ab- „hängigkeit in das Reich geistiger Freiheit. Lebhaft bewegt durch „die Schönheit der Formen in den Bildungen des Alterthums, lehrte „er, dafs Hervorbringung idealischer und über die Wirklich- „keit erhabener Natur sammt dem Ausdruck geistiger

[1]) A. a. O. S. 7.

„Begriffe die höchste Absicht der Kunst sei". — Wenn nun auch diese kurze und keineswegs erschöpfende Definition der Winckelmann'schen Lehre nicht genügend ist, so liegt doch in den Folgerungen, welche Schelling daran knüpft, viel Wahres; nur dafs nicht Winckelmann, sondern seine geistlosen Nachtreter dadurch betroffen werden: „Untersuchen wir aber, in welchem Sinne von dem gröfs„ten Theil (der Künstler?) jenes Uebertreffen der Wirklichkeit durch „die Kunst verstanden worden, so findet sich, dafs auch mit dieser „Lehre die Ansicht der Natur als blofsen Produkts, der Dinge als „eines leblosen Vorhandenen fortbestand, und die Idee einer leben„dig schaffenden Natur dadurch keineswegs geweckt wurde."

440. Wir machen für das Spätere schon hier darauf aufmerksam, dafs die *Idee einer lebendig schaffenden Natur*, welche Schelling an Stelle der Vollkommenheit setzen will, das eigentliche Ziel ist, worauf seine Theorie der Nachahmung hinausläuft. Aber noch einmal: Idee ist ein Begriff, und sobald er sich verwirklicht, d. h. für die Nachahmung ein Objekt wird, fällt er mit der verschmähten *Vollkommenheit* wieder zusammen. „So konnten denn auch — fährt er fort — „jene idealischen Formen durch keine positive „Erkenntnifs ihres Wesens belebt sein; und waren die der „Wirklichkeit todt für den todten Betrachter, so waren es jene nicht „minder . . . Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, „die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen „Werke des Alterthums, von denen die Schüler die äufsere Form „abzunehmen sich befleifsigten, doch ohne den Geist, der sie erfül„let. Jene sind aber eben so unnahbar, ja sie sind unnahbarer „als die Werke der Natur, sie lassen dich kälter noch als jene, „wenn du nicht das geistige Auge hinzubringst, die Hülle zu durch„dringen und die wirkende Kraft in ihnen zu erkennen" . . . Dies ist wahr und genau ausgedrückt; aber die Hauptsache bleibt, jene *lebendige Mitte zwischen Kunst und Natur* in konkreter Weise (nicht blofs als abstrakten Begriff) darzulegen. Er kommt noch einmal auf Winckelmann: „Wer kann sagen, dafs Winckelmann die „höchste Schönheit nicht erkannt?"

Diese Phrase von der *höchsten Schönheit* spielt so noch immer ihre Rolle. Es ist die Tradition von der selbstverständlichen Voraussetzung, dafs es sich lediglich darum handele, „die höchste Schönheit" zu finden. Es ist aber vielmehr die Aufgabe, alle graduellen nicht nur, sondern auch qualitativen Differenzen der Schönheit zu finden, die niedrigste sowohl wie die höchste, besonders aber die specifischen Arten, kurz das gesammte Reich der

Schönheit in der Mannigfaltigkeit seiner unendlich verschiedenen konkreten Schönheitsformen. — „Aber sie (die höchste Schönheit) „erschien bei ihm (Winck.) nur in ihren getrennten Elementen, „auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der „Seele fließt, auf der anderen als die Schönheit der Formen". — Wir haben schon bei Winckelmann's Betrachtung gezeigt, daſs dieser Vorwurf ungerecht ist[1]). Es beweist diese Unterscheidung — Winckelmann unterscheidet übrigens mehr Stufen oder Formen der Schönheit, als bloſs diese beiden — gerade für die konkretere Anschauung Winckelmann's: wenn dieser von dem Kunstwerk verlangt, daſs jene getrennten Elemente darin verbunden zur Darstellung gebracht werden müssen, so daſs die bloſs materielle Schönheit durch den Ausdruck vergeistigt, der Ausdruck aber durch jene beschränkt erscheine, so ist ja gerade in dem realen Kunstwerk die lebendige Vermittlung gesetzt, die Schelling fordert.

441. Es ist ihm daher nicht beizustimmen, sondern verräth vielmehr — bei aller sonstigen gerechten Würdigung Winckelmann's — doch einen Mangel tieferen Verständnisses für ihn, wenn er fortfährt: „Welches wirksame Band bindet nun aber beide zusammen, oder „durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leibe, zumal und „wie in einem Hauche, geschaffen? Liegt dies nicht im Vermögen „der Kunst wie der Natur, so vermag sie überhaupt nichts zu schaf„fen". Ganz richtig. Indem aber Winckelmann die Verbindung der beiden Elemente gerade als die höchste Vollendung in den antiken Kunstwerken preist, erkennt er ja eben dies Vermögen als das der antiken Kunst eigenthümliche, und sofern er die Nachahmung der Neueren auf die Antike hinweist, bedeutet dies bei ihm nichts Anderes, als daſs sie solch' Vermögen und die Art seiner Wirksamkeit an den alten Kunstwerken studiren, d. h. es in sich selbst zu gleicher Wirksamkeit bringen sollen. Wäre dies nicht der wahre Sinn der Winckelmann'schen Lehre, so hätte er sich nach Schelling's Ansicht auf die Empfehlung einer bloſsen Kopirung der vorhandenen antiken Kunstwerke beschränkt; eine Zumuthung, die er wahrscheinlich sehr erzürnt zurückgewiesen hätte. Was aber Schelling mit jenem *lebendigen Mittelglied*, das Winckelmann nicht bestimmt haben soll, meint, geht aus den Worten hervor: „er lehrte „nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden „können". — Also dies wäre der Fehler Winckelmann's, daſs er sich nicht in abstrakte Spekulationen einlieſs, daſs er die Kunst nicht

[1]) Vergl. S. 403 nebst Anm. und krit. Anhang dazu.

in ähnlicher Weise behandelte, wie Schelling die Natur in seiner Naturphilosophie — und später auch die Kunst in seiner Kunstphilosophie, in welchem Alles *konstruirt* werden soll. Würde Winckelmann Das geworden sein für seine und alle Zeiten, wenn er in diesem Sinne ein *Kunstphilosoph* gewesen, wenn er sich mit nichts beschäftigt hatte als mit dem Versuch, die Formen von dem Begriff aus sich erzeugen zu lassen? Uebrigens ist diese Kategorie, des „Erzeugens der Formen aus dem Begriff" oder, was Dasselbe ist, der *Konstruction* derselben ziemlich unbestimmt und unverständlich. Legt man Schelling's naturphilosophische Methode als Maaſsstab an, so würde es sich also darum handeln, alles Positive und Gegebene in der Kunst *intelligent* zu machen, d. h. in bloſse Begriffe zu verwandeln; hienach wäre, analog der „Aufgabe der Natur-„wissenschaft, die Materie zu konstruiren"[1]), die Aufgabe der Kunstwissenschaft was? —. Dies ist schwer zu sagen. Denn was entspricht dem Begriff der *Materie* in der Kunst? Die *Schönheit* nicht, diese entspräche dem Leben in der Natur, die *wirkenden Kräfte* nicht, wie Phantasie u. s. w., diese entsprächen etwa dem *Magnetismus* u. s. w.; die bestimmten *Kunstformen* auch nicht, denn diese entsprächen den Gestaltungsformen der Materie, die *einzelnen Kunstwerke* vollends gar nicht, denn diese entspräche den einzelnen Naturdingen —; also was? Was ist hier das Substrat der Konstruction, d. h. welches ist der „Begriff, von dem aus die For-„men erzeugt werden sollen", und welche *Formen?* Darauf bleibt Schelling hier die Antwort schuldig; und so muſs er sich gefallen lassen, seinen Vorwurf gegen Winckelmann nicht nur zurückgewiesen, sondern auch sein aufgestelltes Problem vorläufig als ein bloſses Phantasma, als ein wesenloses Gedankenspielwerk betrachtet zu sehen. Wir kommen übrigens auf diesen Punkt später bei Gelegenheit der Betrachtung seiner Kunstphilosophie zurück.

„So ging" — fährt er fort — „die Kunst zu jener Methode „über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von „der Form zum Wesen strebt. Aber so wird das Unbedingte nicht „erreicht . ." u. s. w. Dieses Miſsverständniſs Winckelmann's wird durch das folgende, Schelling mehr wie Winckelmann ehrende Lob nicht wieder gut gemacht. Dennoch ist, gerade deswegen, darauf hinzuweisen, daſs Schelling der Erste und — trotz aller Lobreden und Biographien Winckelmann's — bisher der Einzige gewesen, der den groſsen Mann in seiner gewaltigen Bedeutung, wenn auch nicht

[1]) S. „*Allgemeine Deduction des dynamischen Prozesses*". Werke Bd. IV. S. 3.

ganz erkannt, doch geahnt hat. Ihm zum Ruhm lassen wir daher die Stelle folgen, in der er Winckelmann's Ruhm verkündet: „Ferne „sei es von mir, hiemit den Geist des vollendeten Mannes selbst „tadeln zu wollen, dessen ewige Lehre und Offenbarung des Schönen „mehr die veranlassende als die bewirkende Ursache dieser Rich- „tung der Kunst wurde!" — Warum also ihn dafür verantwortlich machen? — „Heilig wie das Gedächtnifs allgemeiner Wohlthäter „bleibe uns sein Andenken! Er stand in erhabener Einsam- „keit, wie ein Gebirge, durch seine ganze Zeit; kein antworten- „der Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten „Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben entgegenkam[1]). Als „seine wahren Genossen kamen, da eben wurde der Treffliche „dahingerafft. Und dennoch hat er so Grofses gewirkt! Er gehört „durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern entweder dem „Alterthum an, oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegen- „wärtigen. Er gab durch seine Lehre die erste Grundlage jenem „allgemeinen Gebäude der Erkenntnifs und Wissenschaft des Alter- „thums, das spätere Zeiten aufzuführen begonnen haben. Ihm zu- „erst ward der Gedanke, die Werke der Kunst nach der Weise „und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten" — nun also! — „da vor und nach ihm alles andere Menschliche als „Werk gesetzloser Willkür angesehen und demgemäfs behandelt „wurde. Sein Geist war unter uns wie eine von sanften Himmels- „strichen heranwehende Luft, die den Kunsthimmel der Vorzeit uns „entwölkte und die Ursache ist, dafs wir jetzt mit klarem Auge und „durch keine Umnebelung verhindert die Sterne desselben erblicken. „Wie hat er die Leere seiner Zeit empfunden! Ja, hätten wir kei- „nen anderen Grund als sein ewiges Gefühl der Freundschaft und „die unauslöschliche Sehnsucht ihres Genusses, so wäre diese Recht- „fertigung genug für das Wort der Bekräftigung geistiger Liebe „gegen den Vollendeten, den Mann klassischen Lebens und klassi- „schen Wirkens. Und hat er aufser jener noch eine andere Sehn- „sucht empfunden, die ihm nicht gestillt wurde, so ist es die nach „innigerer Erkenntnifs der Natur. Er selbst äufserte in den letzten „Lebensjahren wiederholt vertrauten Freunden, seine Betrachtungen „würden von der Kunst auf die Natur gehen; gleichsam vorempfin- „dend den Mangel, und dafs ihm fehlte die höchste Schönheit,

---

[1]) Dieser indirekte Tadel Lessing's ist nicht unverdient. Lessing war nicht im Stande, Winckelmann zu verstehen. Unter den *wahren Genossen* meint er offenbar Göthe und die W. K.

„die er in Gott fand, auch in der Harmonie des Weltalls zu „erblicken“ [1]).

442. In den letzten Worten wird Das, worauf Schelling zielt, deutlicher: „In der Harmonie des Weltalls“ ist es, wo „die höchste „Schönheit“ zu suchen sei. Diese *Harmonie des Weltalls* sei, als allgemeiner Ausdruck der Urkraft, in jedem einzelnen Naturdinge thätig, sofern es seinem Urbilde entspricht. Schelling weist sie auf „von der Kraft, die im Krystall wirkt, bis zu der, welche wie ein „sanfter magnetischer Strom in menschlichen Bildungen den Theilen „der Materie eine solche Stellung und Lage unter einander „giebt, durch welche der Begriff, die wesentliche Einheit und Schönheit, sichtbar werden kann“. Einige Zeilen vorher spricht er von dieser Kraft „als einer dem Auseinander der Materie ent„gegenwirkenden, welche die Mannigfaltigkeit der Theile der „Einheit eines Begriffs unterwirft“. Dies ist aber eine sehr alte Bestimmung, „Einheit in der Mannigfaltigkeit der Theile“, die uns wenig fördern dürfte. Alle poetischen Wendungen helfen uns über diese bekannte Kategorie nicht fort; und doch weiſs er nichts Anderes als „diese werkthätige Wissenschaft“, wie er es nennt, anzugeben, „welche in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff „und Form, zwischen Leib und Seele ist“. Aber lassen wir auch dieses Princip passiren, wie es denn in der That gleichsam die mathematische Formel für den metaphysischen Begriff der Schönheit ist, so ist doch sogleich zu bemerken, daſs Schelling nur bei dem Gattungsbegriff stehen bleibt, sein *Band zwischen Form und Begriff* also durchaus abstrakter Art ist. Während Winckelmann zur Individualisation fortschreitet, verharrt Schelling in der Sphäre der abstrakten Besonderheit. „Jedem“ (einzelnen?) „Dinge steht ein ewi„ger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist“: — das sind die platonischen Urbilder wieder, welche doch nur für die Gattungen und Arten, nicht aber für die einzelnen Dinge, oder für diese doch nur, sofern sie die Art, resp. die Gattung repräsen„ren, Geltung haben. „Aber“ — fragt er nun — „wodurch geht „dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? „Allein durch die schaffende Wissenschaft“ (Winckelmann sagte „Gott“; ist dies etwas Anderes als *schaffende Wissenschaft?*), „welche

[1]) Der vielleicht zu groſse Platz, den wir diesem schönen Nachruf einräumten, mag aufgewogen werden durch die Reflexion, daſs derselbe für die Tiefe von Schelling's ästhetischem Gefühl mehr besagt als alle seine Erörterungen über Kunst für die Tiefe seines kunstphilosophischen Denkens. — Zimmermann (*Gesch. der Aesthetik*, S. 328) nennt „dieses Lob bedenklicher freilich als manchen Tadel.“! —

„mit dem unendlichen Verstande ebenso nothwendig verbunden ist, „wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee unsinnlicher „Schönheit erfafst, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt." Er kommt dann auch hier wieder auf die Verbindung von Bewufstem und Unbewufstem im künstlerischen Schaffen, was wir übergehen können.

Ist aber nun jene Frage nach der *Verkörperung des Begriffs* gelöst? Vorläufig ist nur gesagt, durch welche Kraft, nämlich durch das Genie, sie möglich sei; von welcher Art aber der Prozefs als solcher sei, ist dadurch nicht bestimmt. Dies scheint nun in Folgendem liegen zu sollen: „Jenem im Innern der Dinge wirksamen, „durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler nacheifern, und nur insofern er diesen „lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes „geschaffen". Wir kommen also auch hier nicht über die Darstellung von Typen hinaus: was darzustellen sei, steht „über der „Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des „innewohnenden Naturgeistes". Dabei bleibt es.

443. Die Frage, worin eigentlich das *Idealisiren*, als das Gegentheil der Nachahmung, besteht, liegt hier nahe, und Schelling geht auch darauf ein, fafst sie aber sogleich in derselben abstrakten Weise, wie alles Uebrige, ja er kommt auch mit seiner Theorie der Urbildlichkeit dabei geradezu in Widerspruch. Die Urbilder sollen das Vollkommene sein, sie allein enthalten die Schönheit und Wahrheit, die Dinge selbst *erinnern nur daran*[1]), sind folglich nicht schön und nicht wahr. Dies ist auch insofern richtig, als sie zwar die Verwirklichung der Idee sind, aber keine reine (absolute), sondern eine verendlichte, dem Zufall preisgegebene und dadurch verunreinigte, entstellte Erscheinung derselben. Andrerseits aber, sofern nur in ihnen die Idee erscheint, sind sie doch wieder allein schön, denn nur als *erscheinende* ist die Idee der Schönheit. Die Urbildlichkeit nämlich widerspricht in jeder Beziehung der Vernunft; als allgemeine gefafst, hebt sie sich selber auf, sofern alle Unterschiede in ihr verschwinden; als besondere, wie sie Schelling fafst (nämlich dafs jedes Ding sein [Gattungs-]Urbild habe, nach welchem es gebildet sei), enthält sie den Widerspruch, dafs die Einzelheit sich nur dadurch vom Besonderen, d. h. der Gattung, unterscheidet, dafs das Moment des Zufälligen hinzutritt. Dies Zufällige hebt aber die Vollkommenheit wieder auf, welche dem Urbilde beiwohnen soll.

[1]) *Methode des akad. Stud.* S. 19.

Wie man ihn also auch wenden mag, so ist dieser Begriff der Urbildlichkeit immer ein Widerspruch in sich selbst. Dafs mithin Schelling bei seiner Anwendung mit sich selbst in Widersprüche geräth, darf uns nicht wundern. Er sagt: „Die Forderung einer „Idealisirung der Natur scheint aus der Denkart zu entspringen, nach „welcher nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte" — hier begegnet uns zum ersten Mal die oben[1]) vermifste dritte Seite der Idee: die Güte —, „sondern das Gegentheil von dem Allen das Wirkliche ist. „Wäre das Wirkliche der Wahrheit und Schönheit in der That entgegengesetzt" — ist es dies denn nicht?[2]) — „so müfste es der „Künstler nicht erheben oder idealisiren, er müfste es aufheben und „vernichten, um etwas Wahres und Schönes zu schaffen." Das ist in der That auch der Fall, sofern die Zufälligkeit im Wirklichen eliminirt, d. h. das *Wirkliche* als solches vernichtet und dadurch zum Wesen umgeschaffen wird. Uebrigens lenkt auch Schelling in diese Bahn ein, denn es zeigt sich bald, dafs das Idealisiren eben darin bestehe, dafs Das in dem Wirklichen aufgehoben werde, „was unwesentlich darin ist", also das Zeitliche. Allein das Zeitliche ist zwar für sich, nämlich in Hinsicht der Wahrheit, nicht aber hinsichtlich der Wirklichkeit unwesentlich, denn diese unterscheidet sich von der Wahrheit eben nur durch das Zeitliche, d. h. durch die Veränderung. Somit ist es also völlig gerechtfertigt, zu sagen, dafs Schönheit und Wahrheit dem Wirklichen, nämlich sofern dies das Zeitliche und darum Zufällige ist, entgegengesetzt sei. Nun meint Schelling, jedes Zeitliche habe einen Moment, wo es mit dem Wahren zusammenfalle: „In diesem Augenblick ist es, „was es in der ganzen Ewigkeit ist; aufser diesem kommt ihm nur „ein Werden und Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen „in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit her„aus; sie läfst es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit sei„nes Lebens erscheinen".

Es bedarf hienach wohl keines Beweises, dafs Schelling auch hier — abgesehen davon, dafs er offenbar nur die Plastik (im Sinne Winckelmann's) im Auge hat, denn die Malerei hat es gerade mit dem Zeitlichen zu thun, d. h. die *malerische* Schönheit ist wesentlich zeitliche Schönheit, nämlich die Schönheit des Gewordenseins — die Kunstschönheit lediglich als höchste Naturschönheit betrachtet, in Wahrheit also vom eigentlichen Wesen der Kunstschönheit keine

---

[1]) S. oben No. 438. — [2]) Vergl. hiemit den *Bruno* (Werke Bd. IV. S. 225 ff.) Die Wirklichkeit ist doch wohl mit der Zeitlichkeit verbunden. Hier sagt aber Schelling: „ich leugne das zeitliche Dasein der Schönheit". (Vergl. auch oben No. 438.)

Ahnung hat. Die Natur in dem Augenblick belauschen, wo sie kulminirt, d. h. wo sie ihrem höchsten Begriff entspricht: dies soll Aufgabe der Kunst sein. Ist dies aber nicht gerade Das, was man unter *Idealisiren* versteht? Denn selbst wenn man darunter ganz trivial ein Verschönern seitens der Kunst versteht, so kann dies doch nicht dadurch geschehen, dafs man aus der Natur herausgeht, sondern nur, indem man von dem Naturobjekt Das fortläfst, was unschön ist, d. h. die gegebenen Formen nach Maafsgabe der Natur vom Unschönen reinigt, resp. verändert. — Uebrigens ist auch jene Theorie von dem einen *höchsten Moment* eine blofse Abstraction, welche dem konkreten Begriff widerspricht. Vielmehr liegt dieser als Totalität in der Summe aller, in der Zeit nach einander zur Entwicklung kommenden Momente seines Wesens. Oder ist es dem Begriff des Menschen nicht ebenso wesentlich, Kind als Jüngling, Jüngling als Mann u. s. w. zu sein? Abgesehen davon, dafs solch' höchster Moment, als endlicher, dem Begriff selber widerspricht, ist er auch gar nicht als dieser bestimmte festzuhalten, da er keine zeitliche Ausdehnung hat. Es ist also wiederum nur ein Scheinkampf gegen einen Gedanken, den Schelling schliefslich dennoch zu dem seinigen macht, wenn er ihm auch ein neues Kleid anzieht.

444. Nach diesem Resultat mufs man sich nun nicht irre machen lassen, wenn Schelling bald nachher durch allerlei künstliche — um nicht zu sagen: sophistische — Wendungen auf das Charakteristische zu reden kommt, welches die „wirkliche Grundlage „des Schönen“ sei. Es macht ihm gar keine Schwierigkeit, plötzlich „die Schönheit vieler aus dem Alterthum erhaltenen Faune“ zu preisen und selbst die „dickwanstige Silenenbildung als heitere „Selbstparodirung des Naturgeistes durch Umkehrung des eigenen „Ideals“ begrifflich zu rechtfertigen. Damit aber verwirkt das Schelling'sche Princip, welches, in seiner Abstraction mit Konsequenz festgehalten, zu ernsthafter Widerlegung des in ihm enthaltenen Irrthums aufforderte, jeden Anspruch auf Vertrauen. Der Leser kann sich ferner nicht des Eindrucks erwehren, dafs es dem objektiven Idealismus selber nicht wirklich Ernst mit seinem Princip sei, wenn er erkennt, wie Schelling in den weiteren Bemerkungen sein Princip völlig fallen läfst. Und wenn auch gerade deshalb diese Bemerkungen, weil sie sich nicht mehr gegen die Anerkennung realer, d. h. charakteristischer Schönheit sträuben und davon Abstand nehmen, platonische Abstractionen zu modernisiren, viel Wahres enthalten, so ist der innere Widerspruch derselben gegen das Princip

selbst doch der Art, dafs dadurch letzteres als völlig unfähig sich erweist, das Denken zur konkreten Erkenntnifs des ästhetischen Gebiets und seines mannigfachen Inhalts gelangen zu lassen.

Alle jene Einwürfe, die wir oben [1]) seiner principiellen Definition der Kunstschönheit entgegenstellen mufsten, sind daher — wenn man das Folgende liest — anscheinend ungerechtfertigt; denn hier geht er, und zwar mit wirklichem Verständnifs des Wesens, in den Unterschied der Plastik und Malerei ein. Man fragt sich zuerst verwundert, durch welche Vermittlung er es möglich machen konnte, aus seinem Princip dahin zu gelangen: geht man daher zurück, um dieses Mittelglied aufzufinden, so erkennt man bald, dafs dasselbe in dem Doppelsinn des Wortes *Charakter* liegt, welche Bezeichnung er zuerst [2]) schlechthin als Ausdruck des Wesens überhaupt durch die Form, also als allgemeinen Begriff, einführt. Allmälig aber nimmt das Wort eine immer mehr sich einengende Bedeutung an, bis es endlich Dem, was man *individuellen Charakter* nennt, gleichkommt. Die Ueberleitung hiezu wird durch folgende Wendung gemacht [3]): „Kann sich der Charakter zwar „auch in Ruhe und im Gleichgewicht der Form ausdrücken, so ist „er doch in seiner Thätigkeit erst recht lebendig"; hieraus ergiebt sich die Forderung, dafs die in Harmonie befindlichen „Kräfte, durch „irgend eine Ursache zur Empörung gereizt, aus ihrem Gleich„gewicht treten", wie bei den Leidenschaften. Durch diese scheinbar ganz unverfängliche und einfache Gedankenverknüpfung sind wir denn allerdings auf einen Punkt gelangt, wo von dem *Ewigen*, der Erhebung aus der Zeit, dem Ablauschen eines *höchsten Moments*, in welchem der Gegenstand seinem Begriff am nächsten komme, und dergleichen Bestimmungen der Kunst (s. o.) nicht mehr die Rede sein kann. — Er erinnert an die „Theorie, „welche verlangt, die Leidenschaft in dem wirklichen Ausbruch so „viel als möglich zu mäfsigen, damit die Schönheit der Form nicht verletzt werde". Winckelmann drückte dies so aus, dafs die Schönheit das Maafs des Ausdrucks sei. Schelling will „diese „Vorschrift nunmehr umkehren und so formuliren, dafs die Leiden„schaft eben durch die Schönheit selbst gemäfsigt werden solle". Wo steckt da die Umkehrung? — Das sind blofse Wortkünste, angewendet, um einen Gedanken als einen neuen erscheinen zu lassen, der in der That ganz derselbe bleibt. Diese Tendenz zieht sich übrigens durch die ganze Rede hindurch. Fast überall sind es,

---

[1]) S. S. 843 ff. — [2]) A. a. O. S. 28. — [3]) S. 32.

wo er von seinem abstrakten Platonismus abgeht, Winckelmann'sche Gedanken in scheinbar neuer Fassung. Es wäre in der That leicht genug, fast den ganzen Inhalt der Rede auf Bekanntes zurückzuführen, so dafs es geradezu unbegreiflich erscheint, wie sie solche Wirkung haben konnte, als sei darin eine ganz neue Kunstoffenbarung enthalten, und wie man auch heute davon als von einer ganz aufserordentlichen Leistung spricht.

445. Nachdem er einmal im *Charakteristischen* festen Fufs gefafst, macht er nun einen Schritt vorwärts zu einer etwas tiefer als gewöhnlich gefafsten Unterscheidung des Plastischen und Malerischen, obwohl viel Unklarheit dabei mitunterläuft. Dennoch ist anzuerkennen, dafs hier zum ersten Mal der Versuch gemacht wird, die beiden Künste nicht blofs in ihren äuferlichen, sondern auch in ihren innerlichen Unterschieden zu begreifen. Wenn er aber sagt[1]): „Die Malerei legt an und für sich auf die Materie „nicht jenes Gewicht der Plastik, und scheint aus diesem Grunde „zwar den Stoff über den Geist erhebend (?), tiefer als in „gleichem Falle die Plastik unter sich selbst zu sinken, dagegen mit desto gröfserer Befugnifs in die Seele ein deutliches „Uebergewicht legen zu dürfen", so stehen wir sogleich wieder an der Grenze des Verständlichen. Man weifs nicht, ob es seine Absicht ist, durch solche künstlichen und unerklärt bleibenden Gegensätze von Stoff und Materie, Geist und Seele den Leser, der denn doch nicht gleich immer an logische Schnitzer denken möchte, verdutzt zu machen und ihn zu nöthigen, für Tiefe zu halten, was blos unverständlich, weil widerspruchsvoll, ist, oder ob diese Konfusion unabsichtlich vorhanden sei. Weil das Gewicht der Materie in der Malerei leichter ist als in der Plastik, deshalb also erhebt sich der Stoff darin über den Geist? Da man nämlich das Gegentheil erwartet, so erscheint dies — man hat weiter keine Wahl — entweder völlig widersinnig oder bis zur Unbegreiflichkeit tiefsinnig. Von richtigem Verständnifs dagegen zeugt die Bemerkung[2]), dafs „sich aus jenem Gegensatz das nothwendige Vorherrschen der „Plastik im Alterthum, der Malerei in der neueren Welt erkläre, „indem jenes auch durchaus plastisch gesinnt war, diese[3]) aber sogar die Seele zum leidenden Organ höherer Offenbarungen macht... „Ist daher die Ausschweifung der Plastik in's Malerische ein Verderb der Kunst, so ist die Zusammenziehung der Malerei auf plasti-

[1]) S. 46. — [2]) S. 48. — [3]) Im Text steht *dieses*, was wohl ein Druckfehler ist, ob man nun „neue Welt" oder „Malerei" als Objekt der Beziehung setze.

„sche Bedingung und Form eine derselben willkürlich auferlegte Be-„schränkung. Denn wenn jene, gleich der Schwere, auf einen Punkt „hinwirkt, so darf doch die Malerei wie das Licht den ganzen Welt-„raum, schaffend, erfüllen". Zum Belage dafür geht er auf einige Data der Geschichte der Malerei ein; seine Bemerkungen über Michel-Angelo, Leonardo da Vinci, Correggio, Raphael sind bemerkenswerth, können aber hier ebensowenig weiter berücksichtigt werden, wie die Hindeutung auf den „grofsen Mifsverstand, die einfältigen Anfänge „der Kunst aufzusuchen, um sie nachzuahmen, wie einige gewollt", da „nur eine Veränderung, die in den Ideen selbst vorgeht, fähig „sei, die Kunst aus ihrer Ermattung zu erheben". — Diese Ansicht können wir mit Freuden acceptiren.

5) Die Konstruction der Kunst und der Künste.

446. Es ist schon oben nachzuweisen versucht, dafs die Begründung der Kunstwissenschaft auf die Idee, die *Formen der Kunst aus dem Begriff sich erzeugen zu lassen*, in dem Sinne wenigstens, wie es Schelling auffafst, nämlich analog der Aufgabe der Naturwissenschaft, *die Materie zu konstruiren*, auf einer irrigen Voraussetzung beruhe, da es eben in der Kunst für den Begriff der Materie kein Analogon giebt. Was etwa dafür gelten könnte, wäre *die ästhetische Idee* im ganz abstrakten Sinne. Allein in dem Worte *ästhetisch* liegt bereits die Besonderung der Sphäre, deren Princip selbst erst konstruirt werden soll; es bliebe also nur *Idee* schlechthin, d. h. das Absolute. Nun mufs es zwar Schelling hoch angerechnet werden, dafs er überall diese unbedingte Beziehung auf das Absolute als das Alleingeltende, Alleinwahre festhält und accentuirt, d. h. Alles und Jedes *sub specie aeterni* betrachtet. Gegenüber dem oberflächlichen Empirismus und der seichten Verstandesreflexion, welche stets auf die Besonderheit und Differenzirung abzielen und sich in den abstrakten Gegensatz verrennen, ist diese ideale Tendenz auf das Ewige und die Einheit — als Universalität sowohl wie als Totalität — von Schelling zum wahrhaften Geistespanier erhoben worden, welches er für immer dem fortschreitenden philosophirenden Gedanken als ein *in hoc signo vinces* geweiht hat: dies unsterbliche Verdienst kann und soll ihm nicht geschmälert werden, die Unnahbarkeit des Kantischen *Dinges an sich* sowohl, wie die Negativität des Fichte'schen *Ich* gebrochen und beide versöhnt zu haben. Allein grade dieser sein Versuch, *die Kunst zu konstruiren*, beweist doch wieder andrerseits, dafs das Absolute, welches das Princip dieser Einheit zu werden bestimmt war, bei

ihm nur eine Abstraction oder — was hier dasselbe bedeutet — ein Postulat geblieben ist, aus dem, da es selber der konkreten Substanzialität entbehrt, nichts Konkretes zu entwickeln war.

447. Was die *ästhetische Idee,* d. h. das Absolute, näher betrifft, so liegt für die Kunst — diesen Begriff im Schelling'schen Sinne gefaſst — der Widerspruch derselben darin: einmal soll, sofern als erste und allgemeinste Differenz der dualistische Gegensatz des objektiven und subjektiven Geistes, d. h. der Natur und des Wissens, gesetzt wird, die Einheit beider, d. h. das Subjekt-Objektive oder, wie Schelling auch sagt, das „Bewuſst-Unbewuſste" selber die Kunst sein, und zwar so, daſs sie in Hinsicht ihres unbewuſsten Moments dem Wissen, in Hinsicht ihres bewuſsten der Natur entgegengesetzt ist. Auf diese Weise erklärt es sich, daſs Schelling bald Kunst und Natur, bald Kunst und Philosophie parallelisirt, einmal Kunst und Natur der Philosophie, das andere Mal Kunst und Philosophie der Natur entgegensetzt[1]). Faſst man daher zweitens diesen Begriff *Kunst* nach beiden Seiten hin genau in's Auge, so zeigt es sich, daſs er dort und hier ein verschiedener ist, nämlich immer nur eine der beiden in dem angeblich absoluten Begriff enthaltenen Seiten, welche als konkreter Begriff gefaſst wird. Der absolute Begriff selbst aber, als beide Momente zur Einheit verbindend, kommt nicht zum Vorschein, sondern es bleibt bei der Polarisation. Denn zu sagen *Einheit des Bewuſsten und Unbewuſsten* heiſst vorläufig nichts als formaler Widerspruch, und wenn uns zugemuthet wird, diesen Widerspruch für einen Begriff zu nehmen, so muſs die blos formale Einheit als substanzielle aufgezeigt werden. Hiezu ist Schelling nun nicht gekommen, und deshalb ist auch sein Begriff der *Kunst* nach den beiden Seiten ihres Wesens, nämlich sowohl als Gegensatz zur Natur wie als Gegensatz zur Wissenschaft, ein abstrakter geblieben. Die Kunst ist bei ihm gleichsam ein Januskopf, der nur als eine äuſserliche Zusammensetzung zweier entgegengesetzter Charaktertypen erscheint, aber kein organisch einheitliches Gebilde, sondern, als Einheit betrachtet, leer ist. Ueber diese Leerheit sucht er vergeblich hinauszukommen, obschon sein stetes Streben dahin geht, die Kunst überhaupt als die universale Erscheinung des Absoluten, als *Weltorganismus,* zu begreifen, in welchem Begriff etwa Natur und Wissen beide aufgehen und vermittelt werden sollen. Aber da er aus dieser Allgemeinheit selbstverständlich nur zu einem der beiden Pole, nämlich entweder

---

[1]) S. No. 441 (S. 847).

zur Natur oder zum Wissen herauskommen kann, so vermag er auch nicht anders zur wirklichen Kunst zu gelangen, als wenn er diese als drittes Moment faſst. Hiegegen nun sträubt er sich und darum geräth er nothwendig mit sich selbst in Widerspruch. Daſs er diese Nothwendigkeit übrigens fühlt, geht daraus hervor, daſs er jenes Dilemma bald durch mystische Wendungen zu umgehen, bald durch sophistische Kunststücke zu überspringen sucht.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir auf einen Umstand aufmerksam machen, der sich aus dem eben Gesagten erklärt und für seine Weise des Philosophirens sehr charakteristisch ist. Schelling spricht nämlich eine doppelte Sprache, und zwar nicht nur getrennt — je nach der Natur des Themas — sondern abwechselnd oft in einer und derselben Untersuchung: entweder offenbart sie den Charakter einer an die Einbildungskraft sich wendenden prophetischen Tiefe und sibyllinischen Dunkelheit, oder den einer mathematisch-abstrakten Deduction, welche in kurzen Paragraphen, Zusätzen u. s. f. mit formeller Schärfe und dadurch mit einem groſsen Anschein von Beweiskraft — er fügt auch, wie in einem mathematischen Lehrbuch, oft hinzu: „was zu beweisen war“ — fortschreitet. Die dazwischen liegende konkrete und klare Gedankensprache, wie sie Hegel spricht, ist ihm fremd. Aber genau betrachtet herrscht in beiden einander so entgegengesetzten Sprachweisen derselbe Grundzug mystischer Undeutlichkeit, nur dass diese Mystik in dem ersten Falle die Form einer abstrakten Phantastik, fast wie bei Jacob Böhme oder den Neuplatonikern, im anderen die einer ebenso abstrakten Spekulation, mit nicht selten sophistischer Tendenz, wie bei den Eleaten, annimmt.

448. Was nun sein System der Konstruction der Kunst, wie die Tendenz seiner *Philosophie der Kunst* bezeichnet werden kann, betrifft, so ist allerdings billigkeitshalber zu bemerken, daſs dasselbe von ihm nicht eigentlich zu einem Ganzen ausgearbeitet wurde, indem die nach seinem Tode veröffentlichte Abhandlung [1]) nur das sehr lückenhafte Koncept zu seinen über diesen Gegenstand in den Wintersemestern 1802—3 und 1804—5 zu Würzburg gehaltenen Vorlesungen enthält. Nur einen Abschnitt derselben, nämlich den ersten Theil der Einleitung, hat er selbst noch für den Druck redigirt; es ist dies die letzte der 14 Vorlesungen, welche den Inhalt der Abhandlung *Ueber die Methode des akademischen Studiums* bilden, und deren Titel lautet: „Ueber Wissenschaft der „Kunst, in Bezug auf das akademische Studium“ [2]). Wir können

---

[1]) S. *Werke* Bd. V S. 353 ff. — [2]) *Werke* Bd. V S. 344.

sie hier als ingredienten Theil seiner Kunstphilosophie betrachten. Aber trotz jener Lückenhaftigkeit sind doch sowohl das Princip wie die daraus gezogenen Konsequenzen klar genug dargelegt, um jeden Zweifel über den Inhalt zu beseitigen. Manches, wie z. B. der Abschnitt über Poesie, ist sogar ganz durchgearbeitet. Da wir ohnehin hier nur mit seinem Princip zu thun haben, genügt das Mitgetheilte — fast 400 Druckseiten übrigens — vollkommen für unseren Zweck.

In der genannten Einleitung scheidet er aus der *akademischen* Behandlung der Kunst zunächst die historische und philologische, sodann die praktische und technische Betrachtungsweise aus, um sie ausschliefslich auf die Spekulation zu beschränken; hiermit werde „die Voraussetzung einer philosophischen Konstruction der „Kunst gemacht". In dieser Auffassung ist nun die Rede von der Kunst als „Enthüllerin der Ideen", von der „ungeborenen Schön„heit, deren unentweihter Strahl nur reine Seelen innewohnend er„leuchtet und deren Gestalt dem sinnlichen Auge ebenso verborgen „und unzugänglich ist als die der gleichen Wahrheit"... „Dem „Philosophen ist die Kunst eine nothwendige, aus dem Absoluten „unmittelbar ausfliefsende Erscheinung, und nur sofern sie als „solche dargethan und bewiesen werden kann, hat sie Realität „für ihn." Demgemäfs existirt für Schelling, wenn er konsequent sein will, eigentlich gar nicht Das, was wir *Künste* nennen, geschweige denn *Kunstwerke*. Denn der aus dem Absoluten unmittelbar fliefsende Begriff der Kunst ist ohne alle Besonderung, die ganz abstrakte Idee der Kunst. Wenn er daher ohne Weiteres auf Plato übergeht, den er wegen seiner Polizeimaafsregeln gegen die Dichter zu vertheidigen sucht, so liegt hierin schon ein Widerspruch gegen das oben aufgestellte Princip, abgesehen davon, dafs die Entschuldigung, Plato's Staat sei „nur ein idealer, gleichsam ganz inner„licher" gewesen, weiter nichts als die Bestätigung der blos abstrakten Bedeutung der platonischen Staatsidee enthält. Denn welchen Sinn hat die *Idee* eines Staats, deren Wahrheit auf der Voraussetzung nicht realer Menschen, sondern blos mathematischer Schemen von solchen beruht. Der Mensch ist ein konkretes Wesen und nur in dieser unendlichen Mannigfaltigkeit seiner konkreten Bestimmtheit ist der Begriff *Mensch* vollständig enthalten, weil auseinandergelegt. Plato's *Staat* ist nach dieser Seite hin genau Dasselbe wie Schelling's *Kunst*; nur dafs Plato den Muth gehabt hat, die Konsequenzen seines Princips, unbekümmert um den Widerspruch gegen die reale Wahrheit, zu ziehen, wogegen Schelling durch

spitzfindige Wendungen den Schein erregt, als ob er aus dem seinigen zu der Realität komme, während er nur inkonsequent ist.

Was Schelling weiter über das Verhältniſs der Kunst zur Philosophie sagt, stimmt mit Dem, was oben[1]) bereits mitgetheilt ist. Das Wesentliche ist dies: das Genie ist autonom, d. h. es entzieht sich der bewuſsten Regel. Da aber „die Philosophie nicht allein „selbst ebenfalls autonomisch ist, sondern auch zum Princip aller „Autonomie vordringt“ [2]), so erkennt sie auch die absolute Gesetz„gebung des Genies“... „Allein, wenn der Philosoph auch am „ehesten das Unbegreifliche der Kunst darzustellen, das Absolute „in ihr zu erkennen fähig ist, wird er ebenso geschickt sein, das „Begreifliche — nämlich die technische Seite der Kunst“ (die kurz zuvor ausdrücklich von der Spekulation ausgeschlossen war) — „in ihr zu begreifen und durch Gesetze zu bestimmen?“ Es ist höchst charakteristisch für Schelling, daſs er solche Frage überhaupt aufwirft, worin die Anerkennung liegt, daſs zwar das *Unbegreifliche*, nicht aber ebenso leicht das *Begreifliche der Kunst*, d. h. die wirkliche Gestaltung derselben, aus seinem Princip zu begreifen sei. Auſserdem ist diese Stelle deshalb von Bedeutung, weil hier jenes Saamenkorn gelegt wird, woraus später der feste Stamm sich entwickelt, an dem die Schelling'sche Spekulation von der abstrakten Höhe der Spekulation auf die Erde herabklettert. In diesem Körnchen Sophistik — Sophistik deshalb, weil schon die Frage einen principiellen Widerspruch enthält — liegt der ganze Unterschied zwischen der Aesthetik des konsequent bleibenden Platonismus und der des inkonsequenten Schellingianismus. Zwar geht er hier nur erst einen kleinen und fast unscheinbaren Schritt über die Grenze des Princips hinaus, aber man kann wahrlich darauf mit Recht das Sprichwort anwenden *il n'y a que le premier pas qui coûte*. Während er später *Kolorit* und *Perspektive* sogar *konstruirt*, was doch wohl zur Technik gehört, beschränkt er sich hier darauf, zu sagen: „Die Philosophie, die ganz allein mit Ideen sich beschäftigt, hat in Ansehung des Empirischen der Kunst — man bemerke, wie hier der Begriff *Kunst* schon ein wesentlich andrer, nämlich konkreter geworden, ohne daſs man weiſs, wie es geschehen — „nur die all„gemeinen Gesetze der Erscheinung, und auch diese nur in der „Form von Ideen aufzuzeigen; denn die Formen der Kunst sind die „Formen der Dinge an sich und wie sie in den Urbildern „sind“ (auch die perspektivischen, auch die Farbentöne?). „Soweit

[1]) S. oben No. 439. — [2]) *Werke* V S. 349.

„also jene allgemein und aus dem Universum an und für sich „eingesehen werden können, ist ihre Darlegung ein nothwendiger „Theil der Philosophie der Kunst, nicht aber insofern sie Regeln „der Ausführung und Kunstausübung enthält. Denn überhaupt ist „Philosophie der Kunst Darstellung der absoluten Welt in „der Form der Kunst." Was soll man nun diesen, doch wohl unzweideutigen Versicherungen gegenüber sagen, wenn Schelling — der zweite Schritt — noch auf derselben Seite folgenden Satz ausspricht: „Die Konstruction der Kunst in jeder ihrer bestimmten „Formen bis in's Konkrete herab führt von selbst zur Bestim„mung derselben durch die Bedingungen der Zeit und geht „also dadurch in die historische Konstruction über" (die ebensowie die technische früher ausdrücklich ausgeschlossen wurde)? — Jetzt ist nun die Kunstphilosophie aus einer Wissenschaft des Absoluten, ohne dafs eine Spur von Uebergang zum Konkreten zu erkennen ist, „wie die Naturphilosophie", zur „Konstruction der merk„würdigsten aller Produkte und Erscheinungen, oder Konstruction „einer ebenso in sich geschlossenen und vollendeten Welt, als es „die Natur ist" [1]), geworden.

449. Hiemit ist denn der Weg geebnet. Worin liegt nun aber — dies müssen wir noch, ehe wir zu dem Hauptwerk selbst übergehen, kurz berühren — der Kern der Sophistik? Es ist nämlich nicht blos der Mangel an logischer Entwicklung überhaupt, welcher es Schelling möglich macht, den Ausdruck *Kunst* anfangs in ganz abstraktem, dann in konkreterem, endlich in ganz realem Sinne zu brauchen, während der Leser (oder Zuhörer vielmehr) des naiven Glaubens lebt, dafs, da er immer nur dasselbe Wort *Kunst* hört, er auch immer denselben Begriff habe; sondern es ist besonders auch die Ersetzung des bei dem ersten Begriff gebrauchten Wortes *Gesetz* durch Regel, d. h. der objektiven inneren Nothwendigkeit durch äufserliche Vorschrift. Jener oben citirte Satz: „So„weit (die Formen der Kunst) allgemein und aus dem Universum „an und für sich eingesehen werden können, ist ihre Darstellung „ein nothwendiger Theil der Kunst, nicht aber in sofern sie Re„geln der Ausführung und Kunstausübung enthält", birgt den ganzen Widerspruch in sich. Es ist dies nämlich kein einfacher Gegensatz, sondern ein doppelter, aus dem das mittlere, zu beiden genannten im Gegensatz stehende Glied fortgelassen ist. Es sind drei Stufen: *a.* die universalen Formen, *b.* die konkreten Formen,

[1]) A. a. O. S. 351.

welche aus dem gesetzmäfsigen Schaffen des Genies entspringen und nichts als die substanziellen Erscheinungen der universalen Formen sind, *c.* das blos Handwerkliche, Technische, die äufsere Regel. — Indem nun Schelling das zweite (und gerade wichtigste) Moment ausläfst, gelingt es ihm, dies ausgelassene Moment, welches den wahren Begriff der Kunst enthält, anfangs unter *c* mitzuverstehen und damit auszuschliefsen, später aber dann unter *a* mitzuverstehen und wieder einzuführen, ja geradezu an die Stelle von *a* zu setzen. Auf diese Weise bringt er es fertig, vom ganz abstrakten Princip — trotz aller anfänglichen Versicherung, dafs er es weder mit dem Historischen noch mit dem Technischen, noch eigentlich überhaupt mit Dem, was *der gemeine Sinn* Kunst nenne, zu thun habe — dennoch zum historischen und technischen Detail fortzuschreiten, so dafs er nicht nur z. B., was oben schon erwähnt wurde, die linearische und Luftperspektive, das Helldunkel u. s. f., sondern auch die einzelnen Gattungen der Poesie, ja die einzelnen Dichter und Dichtungen, z. B. *die göttliche Komödie* von Dante, den Sophokles, Goethe u. s. f. zu *konstruiren* vermag. —

Ob man nach dem Gesagten viel Vertrauen zu solchen Konstructionen fassen kann, möchte also wohl sehr zweifelhaft sein. Wir werden im Verlauf unsrer Darstellung Gelegenheit haben, auf einige derselben zurückzukommen, und da wird es sich denn zeigen, wie überall die subjektive Ansicht, obschon sie oft von tiefem Verständnifs zeugt, bemüht ist, sich den Anschein objektiver Unbedingtheit zu geben. Aber für das schärfer blickende Auge herrscht die Willkür. — Für jetzt haben wir es indess nur mit den wesentlichen Bestimmungen zu thun, die unmittelbar aus seinem Princip sich ergeben; und auch in dieser Beziehung können wir uns — ohne in nähere Kritik, d. h. in Aufzeigung der sophistischen Wendungen und inneren Widersprüche uns einzulassen — damit begnügen, einige Hauptpunkte seiner *Philosophie der Kunst* hervorzuheben.

450. Schelling versichert zunächst (in dem zweiten Theil der Einleitung), dafs bis zu ihm überhaupt noch keine eigentliche Wissenschaft der Kunst existirt habe; er charakterisirt Baumgarten, sodann die Populärästhetik, welche „gewissermaafsen Recepte zur „Tragödie gegeben habe, wie in Kochbüchern: viel Schrecken, doch „nicht allzuviel; soviel Mitleid als möglich und Thränen ohne Zahl“ und fertigt Kant und die Kantianer vornehm mit den Worten ab: „Mit Kant's Kritik der Urtheilskraft ging es wie mit seinen übrigen „Werken. Von den Kantianern war natürlich die äufserste Ge„schmacklosigkeit, wie in der Philosophie Geistlosigkeit, zu erwar-

„ten." Nachher hätten sich zwar *einige vorzügliche Köpfe* damit befafst, aber „ein wissenschaftliches Ganze oder auch nur die ab„soluten Principien selbst allgemeingültig und in strenger „Form habe (vor ihm) noch Niemand aufgestellt". Er geht sodann in Vorfragen ein, z. B. „wie Philosophie der Kunst möglich sei", was „aus dem Begriff der *Konstruction* sich ergebe" u. s. f. Da diese Erörterungen sein philosophisches Princip überhaupt betreffen, so können wir auf das bereits früher darüber Gesagte verweisen; ebenso hinsichtlich der über das Verhältnifs der Kunst zur Philosophie, worauf er nochmals zurückkommt. Doch ist hier bereits eine Anwendung seiner Anschauung auf die Kunst zu notiren: Philosophie und Kunst stellen beide das Absolute dar, jene im Urbild, diese im Gegenbild; beide sind also *vollkommene Abdrücke* des urbildlichen Absoluten. So ist „die Musik nichts Anderes als der „urbildliche Rythmus der Natur und des Universums selbst, der „mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht. Die „vollkommenen Formen, welche die Plastik hervorbringt, sind die „objektiv dargestellten Urbilder der organischen Natur selbst. Das „homerische Epos ist die Identität selbst, wie sie der Geschichte „im Absoluten zu Grunde liegt. Jedes Gemälde öffnet (!) die In„tellektualwelt." — Wären die Begriffe Hunde, so würden sie durch solche phantastischen Allgemeinheiten schwerlich hinter dem Ofen hervorgelockt.

Als Hauptpunkt seiner Philosophie der Kunst bezeichnet er die Lösung zweier Aufgaben: 1) müsse die Einheit der Schönheit und Wahrheit nachgewiesen werden — dies ist uns schon aus dem *Bruno* bekannt[1]) — 2) müsse gezeigt werden, wie „das schlecht„hin Eine und Einfache in eine Vielheit und Unterscheidbarkeit „übergehen, d. h. wie aus dem absoluten Schönen besondere schöne „Dinge hervorgehen können" — eine Aufgabe, die aus seinem Princip heraus gar nicht gestellt, geschweige denn gelöst werden kann. Er bemerkt dazu vorläufig: „Das Absolute, angeschaut in besonderen „Formen, so dafs das Absolute dadurch nicht aufgehoben wird, ist „Idee. Sofern die Ideen real angeschaut werden, sind sie der Stoff „und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus „welcher alle besonderen Kunstwerke als Gewächse hervorgehen." Hiedurch wird also bestätigt, was wir oben über das Analogon zur „Konstruction der Materie" in der Naturphilosophie sagten[2]). Aber „die Idee real angeschaut" ist im Grunde doch mit demselben Recht

[1]) S. oben No. 437 u. 438. — [2]) S. oben No. 441 u. 448 (besonders S. 847).

die Natur; wo ist also der Unterschied zwischen Natur und Kunst? Wie also oben Kunst und Philosophie, so wird hier Kunst und Natur zusammengeworfen. Denn die weiteren Worte: „Diese realen, „lebendigen und existirenden Ideen sind — die Götter" beruhen auf einer ganz willkürlichen, durch keine Schlufsfolge bedingten Behauptung. Im Gegentheil könnte man — und die Theogonie liefert den Beweis dafür — die Götter viel eher als die symbolisirten Naturideen bezeichnen. Schelling dagegen sagt: „Die allgemeine „Symbolik" — wovon Symbolik? Wenn die Götter die realen, lebendigen und existirenden Ideen selbst sind, so sind sie keine Symbole — „oder die allgemeine Darstellung der Ideen als realer „ist demnach in der Mythologie gegeben; und die zweite Aufgabe „besteht also in der Konstruction der Mythologie."

Es ist dies also gewissermaafsen die zweite Stufe nach dem Absoluten, d. h. die der Besonderung. Wie kommt nun diese Besonderung, d. h. die Mythologie, zum einzelnen Kunstwerk, nämlich nicht zur einzelnen Göttergestalt, sondern zu jedem einzelnen Kunstwerk, z. B. zu einer Landschaft oder einem Musikstück? Hinsichtlich der Beantwortung dieser naheliegenden Frage macht man sich nothwendigerweise gefafst auf ein neues spekulatives Kunststück, und man wird darin nicht getäuscht: „Hiemit" — sagt Schelling ganz richtig — „ist noch immer nicht beantwortet, wie ein wirk„liches und einzelnes Kunstwerk entstehe." Dies geschieht nun so: „Wie das Absolute — Nichtwirkliche — überall in der Iden„tität, so ist das Wirkliche in der Nichtidentität des Allgemeinen „und Besonderen, in der Disjunction, so dass entweder im Beson„deren oder Allgemeinen" (*sic!*) — — „So entsteht auch hier ein „Gegensatz, der Gegensatz von bildender und redender Kunst, ähn„lich der realen und idealen Reihe in der Philosophie" . . . Sofern aber „jede derselben für sich absolut ist, so müssen in jeder wie„der dieselben Einheiten wiederkehren, in der realen also wiederum „die reale, die ideale, und die, worin beide eins sind. Ebenso in „der realen." Wir haben also zwei Reihen (woher? ist leichter gefragt als beantwortet): **R**, die reale (bildende Künste) und J, die ideale (redende Künste); beide sind: **r** real, **i** ideal, **ir** idealreal: im Ganzen also sechs Formen. Hierin ist mithin das Eintheilungsprincip der Künste ausgedrückt. **Rr** (d. h. die reale Kunst in der realen Reihe) ist — die Musik, **Ri** die Malerei, **Rir** die Plastik. Auf Seite **J** entspricht diesen Formen: die Lyrik (**Jr**), das Epos (**Ji**) und das Drama (**Jir**). — Dies ist gleichsam das Programm von Schelling's Kunstphilosophie. Die Architektur und

der Tanz findet hier keinen Platz. Einer Kritik dieses Schemas können wir uns füglich entheben.

451. Das System, wozu das oben Mitgetheilte nur die Einleitung war, zerfällt nun in zwei Abschnitte, in einen allgemeinen Theil der Philosophie der Kunst und in einen besonderen Theil. Der erstere behandelt *A.* „die Konstruction der Kunst über„haupt“, *B.* „die Konstruction des Stoffs (Mythologie)“, *C.* „Kon„struction des Besonderen oder der Form der Kunst“. — Man bemerke hier den Widerspruch mit dem Obigen. Dort war der Stoff die *Idee* und die Besonderung dieser Idee waren die *Götter*, d. h. die Mythologie; hier ist die Mythologie das Allgemeine, der Stoff, und das Besondere die Kunstform, d. h. der Unterschied von redender und bildender Kunst. So schwanken fortwährend die Begriffe bei ihm in einander. Der zweite Theil enthält dann: *D.* „Die Konstruction der Kunstformen in der Entgegensetzung der realen und idealen Reihe“, wie sie oben angegeben sind, nur daſs hier noch weiter in's Detail gegangen wird. — Sehen wir nunmehr von diesem allgemeinen Schema ab, um nur noch einzelne charakteristische Sätze daraus mitzutheilen; nur ist noch zu bemerken, dass die folgende Deduction in die ganz äuſserliche Form der scholastischen Methode von mathematischen *Lehrsätzen* und *Erläuterungen* dazu gebracht ist, welche in §§ zusammengefaſst werden. Neben den Erläuterungen stehen dann noch *Zusätze* und *Anmerkungen*. Aber er nennt die Lehrsätze in wortspieleriger Weise *Lehnsätze*, weil sie zunächst der Philosophie überhaupt entlehnt sind; z. B. § 1. „Das „Absolute oder Gott ist dasjenige, in Ansehung dessen das Sein oder „die Realität unmittelbar, d. h. kraft des bloſsen Gesetzes der Iden„tität aus der Idee folgt, oder: Gott ist die unmittelbare Affirmation „an sich selbst.“ . . . § 8. „Das unendliche Affirmirtsein Gottes im „All oder die Einbildung seiner ewigen Idealität in die Realität als „solche ist die ewige Natur.“ Aber (§ 10) „die Natur als solche „erscheinend ist keine vollkommene Offenbarung Gottes“, sondern solche ist nur (§ 11) da, „wo in der abgebildeten Welt selbst die „einzelnen Formen sich in absolute Identität auflösen, welches in „der Vernunft geschieht.“ — § 14. „Die Indifferenz des Idealen und „Realen als Indifferenz stellt sich in der idealen Welt durch die „Kunst dar“ . . . § 21. „Das Universum ist in Gott als absolutes „Kunstwerk und in ewiger Schönheit gebildet“ . . . § 22. „Wie Gott „als Urbild ein Gegenbild zur Schönheit wird, so werden die Ideen „der Vernunft ein Gegenbild zur Schönheit“ (? Kunst?) . . . §. 24. „Die „wahre Konstruction der Kunst ist Darstellung ihrer Formen als

„Formen der Dinge, wie sie an sich, oder wie sie im Absoluten „sind“ u. s. f.

Dies mag als Probe vom Inhalt des ersten Abschnitts genügen. Der zweite, welcher nun die „Konstruction des Stoffs der Kunst“, d. h. *die Götter*, als Bilder des Göttlichen, behandelt, wurzelt in § 38: „Mythologie ist die nothwendige Bedingung und der erste Stoff „aller Kunst“. Folgen Erklärungen des *Symbolischen*, als der „Synthesis des Allegorischen und des Schematismus,“ woran sich die Betrachtung des antik- und des christlich-Mythologischen anschliefst: „Die Kirche ist als ein Kunstwerk zu betrachten“. — Im dritten Abschnitt, wo es sich um „die Konstruction des Besonderen „oder der Form der Kunst“ handelt, geht Schelling nun zunächst auf die Deduction des *Genies* ein, welche wir bereits aus seinem System des transcendentalen Idealismus kennen [1]). Das Genie bildet hier den Uebergangspunkt zur Besonderung, zunächst zwischen *Poesie* und *Kunst im engeren Sinne*, indem jene die reale Seite, diese die ideale Seite desselben ist. Jene beruht auf „Einbildung „des Unendlichen in's Endliche“ (Erhabenheit), diese auf „Einbil-„dung des Endlichen in's Unendliche“ (Schönheit). Es ist ganz vergeblich, sich in diesen Abstractionen zu orientiren, weil sie der naturgemäfsen Anschauung nicht nur, sondern seinen eignen Definitionen widersprechen. Z. B. Poesie, d. h. die redenden Künste, umfafste früher die ideale Reihe [2]), hier soll sie die reale Seite des Genies bilden. Würde uns die Wahl gelassen, sich über den Gegensatz dieser Epitheta für *Poesie* und *Kunst* zu entscheiden, so läge es nahe, bei der „Kunst“ an die Realisirung, d. h. an das konkrete Schaffen zu denken, während „Poesie“ etwas viel Allgemeineres, Ideelleres ist, das jedem Kunstwerk als solchem innewohnen mufs. In der That fafst auch Schelling wieder, als ob er das hier Gesagte ganz vergessen, den Gegensatz so, indem er [3]) ausdrücklich bemerkt: „Die bildende Kunst ist die reale Seite der Kunstwelt; die ideale „Einheit wird objektiv in Rede und Sprache.“ So soll auch von dem Gegensatz der *Schönheit* und *Erhabenheit* hier letztere Eigenschaft der Poesie, erstere der Kunst zukommen, während später der von ihm als wesentlich plastisch bezeichneten antiken Kunst [4]) das Prädikat der Erhabenheit, der modernen dagegen das der Schönheit beigelegt wird; ein Gegensatz, der allerdings auch ganz schief und bei ihm im Grunde von gar keiner Bedeutung ist, da er Er-

---

[1]) A. a. O. S. 460 ff. vergl. oben No. 486. — [2]) Siehe oben 451 Schlufs. — [3]) A. a. O. S. 482 u. 486. — [4]) In seiner *„Rede über das Verhältnifs der bildenden Künste zur Natur“*; vergl. oben No. 446.

habenheit und Schönheit nur quantitativ unterscheidet [1]). Er citirt weiterhin Schiller's Gegensatz von *Naiv* und *Sentimental* in der Poesie, welcher in der Kunst „als Styl und Manier sich aus„drücke". — ! — Alles dies ist so sechlechthin in Form von Lehrsätzen behauptet, welche den Eindruck machen, als ob sie auch ebensogut anders lauten könnten. Von innerer, überzeugungskräftiger Entwicklung eines substanziellen Gedankens ist — abgesehen von den zahlreichen offenbaren Widersprüchen — in allen diesen Deductionen und Konstructionen Nichts zu finden. — Dies haben wir zu dem allgemeinen Theil seiner Kunstphilosophie zu bemerken.

452. Wenn irgendwo, so müſste es sich in dem besonderen Theil der Schelling'schen Kunstphilosophie, welcher die Theorie der Künste enthält, zeigen, ob er wirklich von der Kunst etwas versteht, d. h. ob er sie in der Eigenartigkeit ihrer realen Gestaltungsformen begriffen hat. Aber schon die Art, wie er sie eintheilt, flöſst erhebliche Zweifel dagegen ein. Er zweigt die Künste nämlich zunächst, wie wir sahen, in zwei Reihen von einander ab, nämlich in die *reale* Reihe, welche die bildenden Künste, und die *ideale*, welche die redenden Künste umfaſst. Zu jener rechnet er — die Musik, und zwar als die *realste* der realen Reihe, die Malerei als die *idealste* und die Skulptur als die *Einheit beider* (!); zu der *idealen Reihe* gehören die Lyrik, das Epos und die Einheit beider, das Drama. — Diese sechs Künste werden nun nach einander *konstruirt*. Der erste Lehrsatz lautet hier: „Die In„differenz der Einbildung des Unendlichen in's Endliche rein als „Indifferenz genommen ist Klang." — In ähnlicher Weise heiſst es später vom Licht, es sei „der unendliche Begriff aller Dinge, „sofern er in der realen Einheit genommen ist". Auf solchem Wege kommt er zur Musik, „deren Formen Formen der ewigen Dinge „sind, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden" [2]), und weiter zum *Rythmus*, zur *Melodie* und *Harmonie*: „In der Planeten„welt ist der Rythmus das Herrschende, ihre Bewegungen sind reine „Melodie, in der Kometenwelt ist die Harmonie vorherrschend"; auf ähnlichem Wege zur Malerei, in welcher jenen drei Momenten die *Zeichnung*, das *Helldunkel* und das *Kolorit* entsprechen. Was er aber dann über das Konkrete sagt, über Landschaftsmalerei, Thiermalerei, Jagdstücke sogar — denn vor seiner Konstruction ist nichts sicher — zeigt die völlige Kenntniſslosigkeit in jedem Wort. Dies offenbart besonders sich darin, dass er die einzige Schwäche, welche

[1]) A. a. O. S. 469. — [2]) S. 501 a. a. O.

Winckelmann besafs, nämlich seine Neigung zur Allegorie, welche er der Malerei octroyiren wollte, mit ihm theilt, indem er ihn weitläufig citirt. Wie es dabei mit seiner Kenntnifs der Kunstgeschichte aussieht, beweist der Umstand, dafs er Rubens für einen französischen Maler hält [1]). Von der *Genremalerei* in der tieferen Bedeutung des Worts als charakteristisches Spiegelbild menschlicher Sonderexistenz weifs er nichts. Er schliefst seinen Abschnitt über *Malerei* mit folgenden Sätzen: § 102. „Da die Schönheit das an und für „sich absolut Symbolische ist, so ist Schönheit das höchste Gesetz „der malerischen Darstellung". § 103. „Die Malerei kann das Nie„drige darstellen nur, inwiefern es als das Entgegengesetzte der Idee „doch wieder Reflex derselben und also das umgekehrte Symbolische „ist." Dies ist das Komische. — Er geht dann auf die Plastik über, welche (§ 106) „für sich allein alle andern Kunstformen als „besondere in sich fafst, oder: sie ist selbst wieder und in abge„sonderten Formen Musik, Malerei und Plastik". — Hier begegnen wir nun auch der Architektur, welche „die Musik in der Plastik „ist", das Basrelief dagegen ist „die Malerei in der Plastik" (§ 120), die Plastik *κατ' ἐξοχήν* ist die Skulptur, d. h. Darstellung der menschlichen Gestalt. Bei dieser Gelegenheit mufs denn Winckelmann wieder herhalten.

Damit verläfst er die bildende Kunst, um zur *Konstruction* der Poesie überzugehen, wobei wir bemerken wollen, dafs hier die Paragraphenmanier gänzlich und plötzlich aufhört, um einer abhandelnden Weise des Fortschreitens Platz zu machen. Auch hier wollen wir uns auf einige Proben beschränken. Wo es sich um die Verwerthung von Principien für konkrete Bestimmungen der Einzelformen einer realen Sphäre handelt, bedarf es in der That nur der Kenntnifs gewisser Auffassungsweisen der einen oder andern Gestaltung, um zu beurtheilen, ob der Verfasser in den wirklichen substanziellen Gehalt der Kunst eingedrungen sei oder nicht.

453. Die Eintheilung der Poesie und die Parallelisirung der Arten derselben mit den drei bildenden Künsten ist schon oben erwähnt. Um nun darzuthun, dafs die lyrische Poesie (Jr) [2]), welche bekanntlich die abstrakteste, weil ganz oder doch wesentlich auf die Darstellung des subjektiven Inneren sich beschränkende Dichtkunst ist, die reale Form sei, macht er die Bemerkung, dies „erhelle schon „daraus, dafs ihre Bezeichnung auf die Analogie mit der Musik „weist." Allerdings hat die Lyrik Analogie mit der Musik, auch

[1]) S. 501 a. a. O. — [2]) Siehe oben No. 451 Schlufs.

mit der Landschaftsmalerei, aber nur weil diese sämmtlich solchen subjektiven und innerlichen, d. h. hier mehr idealen als realen Charakter haben; freilich bezeichnet er die Landschaftsmalerei als die vorzugsweise *empirische* Malerei, welche letztere in ihr *blos schematisirend* sei [1]). Er geht dann auf das *Epos* und ferner sehr weitläufig, aber ganz empirisch in Weise mancher Literaturhistoriker, wenn sie allgemeine Standpunkte einzunehmen sich das Ansehen geben, auf die *Elegie*, die *Idylle*, die *Satyre*, die *didaktische Poesie*, das *Rittergedicht*, den *Roman* u. s. f. ein, immer mit der Prätension, als ob das Alles von ihm *konstruirt* werde. Der Roman z. B. soll „als ein Spiegel der Welt zur partiellen Mythologie werden"! [2]).

Bemerkenswerth ist seine Definition der Tragödie. Nachdem zuerst das Verhältniſs der Freiheit und Nothwendigkeit entwickelt ist, heiſst es [3]): „Das Wesentliche der Tragödie ist ein wirklicher „Streit der Freiheit im Subjekt und der Nothwendigkeit als objekti„ver, welcher Streit sich nicht damit endet, daſs der eine oder der „andere unterliegt, sondern daſs beide siegend und besiegt zugleich „in der vollkommenen Indifferenz erscheinen." — Bemerkenswerth nennen wir diese Definition, weil sich in ihr das Schelling'sche Grundprincip wieder recht deutlich erkennbar zeigt. Die ganze Bestimmung ist nämlich bis auf das Wort *Indifferenz* richtig. Hätte er dafür Versöhnung und zwar Versöhnung in einer höheren, gegen beide Seiten berechtigten Einheit gesetzt, so würde er den vollen Begriff ausgedrückt haben. Aber es kommt auch hier bei ihm nicht zu solcher höheren substanziellen Einheit, sondern nur bis zur Neutralisation der Pole, d. h. bis zu gleichgültiger Identität. Alles geht bei ihm darauf hinaus, die Gegensätze in den Indifferenzpunkt verschwinden, d. h. die Pole aus ihrer Spannung sich lösen und in einander sich zu Null beruhigen zu lassen. *Indifferenz* ist aber lediglich ein Negatives, nämlich Aufhebung oder Nichtvorhandensein der Differenz: und dies ist der wahre Inhalt des Schelling'schen *Absoluten*. Es ist ihm daher völlig unmöglich, bis zum Affirmativen, Konkreten, Individuellen zu gelangen, sondern dies Letztere ist ihm nur das Einzelne, Beschränkte, Zufällige.

Wäre die tragische Katastrophe nichts weiter als solche *vollkommene Indifferenz* der streitenden Mächte, so würde auch die Wirkung sich auf vollkommene Indifferenz beschränken, damit aber der Begriff des *Tragischen* als eines solchen überhaupt aufgehoben sein. Daſs er Aristoteles den Vorwurf zu machen wagt, er habe, „wie die

---

[1]) A. a. O. S. 566. — [2]) A. a. O. S. 676. — [3]) A. a. O. S. 693.

„Poesie überhaupt, so insbesondere auch die Tragödie mehr von der „Verstandes- als von der Vernunftseite betrachtet“, darf uns hienach nicht wundern. — Die Komödie bestimmt er nun insofern als die Umkehrung der Tragödie, als die Freiheit nicht auf Seiten des Subjekts, sondern auf der des Objekts, die Nothwendigkeit dagegen nicht auf dieser, sondern auf jener Seite sich befindet; sonst seien die Elemente des Streites dieselben. *Komisch* aber sei diese Umkehrung, weil „überhaupt jede Umkehrung eines auf Gegensatz beruhenden „Verhältnisses komisch ist“. Dies ist ein sehr glücklicher Gedanke. Wenn z. B. in dem berechtigten Verhältnifs von Mann und Frau die letztere die Rolle des Mannes übernimmt, so ist dies so lange noch nicht komisch, als der Mann seine Gegensatzstellung nicht verläfst. Thut er dies aber, d. h. übernimmt er die Rolle der Frau, so wird das Verhältnifs komisch. So wenn der Geizige durch Umstände genöthigt wird, verschwenderisch, der Feige tapfer zu erscheinen, erscheint die Situation komisch. Hier ist aber nur eine einseitige Umkehrung; nämlich vom Negativen in's Positive; tritt der umgekehrte Fall ein, so ist die Wirkung keine komische, weil die scheinbare Verwandlung des Positiven in's Negative, z. B. wenn ein wirklich tapferer Mann feige erscheint, Mifsbehagen erregt.

Schelling schliefst — nachdem er noch Shakespeare und den Goethe'schen Faust charakterisirt — mit den Worten: „Nachdem im „Drama nach seinen zwei Formen die höchste Totalität erreicht ist, „so kann die redende Kunst nur wieder zur bildenden zurückstreben, „aber selbst sich nicht weiter bilden. Im Gesang geht die Poesie „zur Musik zurück, zur Malerei im Tanz (!), theils sofern er Ballet, „theils sofern er Pantomime ist, zur eigentlichen Plastik in der „Schauspielkunst, die eine lebendige Plastik ist“ (dies ist vielmehr der Tanz). Daraus entstehen die *sekundären Künste*; und die „vollkommenste Zusammensetzung aller Künste ist das Drama des „Alterthums, wovon unsere Oper nur eine Karrikatur ist“. — „Das „ideale Drama ist der Gottesdienst, an welchem das ganze Volk, „als politische oder sittliche Totalität, Theil nimmt.“ — — —

6) Resultat der Schelling'schen Aesthetik.

454. Blicken wir auf die gesammte obige Darstellung der Schelling'schen Aesthetik zurück, um uns die Summe des von ihm für diese Wissenschaft positiv Geleisteten zu vergegenwärtigen und die Sphäre, welche seine Ansichten sowohl dem Inhalt wie dem Umfang nach beherrschen, zu bestimmen, so werden wir zu unserm Erstaunen uns der Ueberzeugung nicht erwehren können, dafs die-

selben trotz des scheinbaren Reichthums an Gedanken doch verhältnifsmäfsig wenig Ausbeute gewähren. Dies liegt auf der einen Seite in der Bedeutungslosigkeit des ganz abstrakten Princips, sowohl hinsichtlich des Begriffs der Kunstphilosophie wie hinsichtlich des Begriffs des Schönen, welche in nebelhafter Unbestimmtheit bleiben; auf der andern finden sich zwar eine Menge feiner Bemerkungen, welche aber, sofern sie Wahrheit enthalten, nicht nur das Princip selbst wieder aufheben, weil sie aus einer ganz empirischen Quelle fliefsen, sondern auch einem grofsen Theil ihres einfachen Gedankeninhalts nach, wie sehr auch Mühe angewendet ist, um sie durch originale und tiefsinnig scheinende Wendungen in neue Formen einzukleiden, sei es auf Plato, sei es auf Winckelmann, Schiller, Schlegel u. s. f. zurückzuführen sind. Da nun überdies von einem wirklichen System der ästhetischen Begriffe trotz aller Konstructionen bei Schelling keine Rede ist, so trägt das Ganze so entschieden den Charakter eines laienhaften, der Kunst durchaus fern stehenden Standpunkts, dafs es geradezu unbegreiflich erschiene, wie Schelling's Kunstansichten sogar ein epochemachendes Aufsehen haben erregen können, wenn es nicht eine gewöhnliche Erfahrung wäre, dafs ein in prophetischem Tone oder in abstrakter Dialektik von einer selbstgeschaffenen „idealen“ Höhe herab verkündigtes Evangelium — mag nun der Prophet selber daran glauben oder nicht — einerseits durch seine vollklingende und geistreiche Sprache, andrerseits durch die mystische Dunkelheit der Denkbestimmungen die Einbildungskraft allzusehr anregt, um nicht hinter dieser Dunkelheit eine grofse Tiefe vermuthen zu lassen.

Diese doppelte Mystik der Phantasie und des Verstandes, welche fast alle Schriften Schelling's gleichsam mit einem Nebel umhüllt, worin das Licht der Erkenntnifs nur in geheimnifsvollem Farbenspiel sich reflektirt und verbreitet, umzieht seinen Denkerkopf selber mit einer Art Heiligenscheins tiefster Wissenschaftlichkeit, welche man oft fälschlich in statt aufserhalb dieses Kopfes gesucht hat. Schelling hat nicht umsonst die *Einbildungskraft* als die höchste Weise des menschlichen Erkennens gefeiert, weil ihm die Wirkung wohl bekannt war, welche die Sprache der Einbildungskraft auf die Einbildungskraft hervorzubringen vermag. Es ist notorisch, dafs sein, äufserlich betrachtet, trockner und schwungloser Vortrag durch die sprachliche Form, in die er seine Gedanken kleidete, einen Eindruck hervorbrachte, dessen bezaubernder Gewalt man sich schwer entziehen konnte. Verfasser dieses erinnert sich noch sehr wohl dieses Eindrucks aus dem Anfang der 40er Jahre, als Schelling in Berlin

seine Vorlesungen über Offenbarungsphilosophie begann, und obwohl er damals nicht völlig im Stande war, den Inhalt zu beurtheilen, so vermochte er doch — und vielleicht gerade deshalb — noch weniger, der bestrickenden Macht seiner Rede Widerstand zu leisten. Dafs wir trotzdem der Erörterung seiner unsrer Meinung nach ziemlich werthlosen kunstphilosophischen Ansichten einen so grofsen Raum gewidmet, rechtfertigt sich durch die uns obliegende Pflicht, das bei Vielen (weil sie ihn nicht kennen) noch herrschende Vorurtheil von der grofsen Bedeutung seiner Kunstphilosophie aufzuklären.

§ 59. II. Uebersicht über die anderweitige ästhetische Literatur dieser Zeit.

455. Stellt man schliefslich die Frage auf, welchen Einflufs — nicht die Schelling'sche Aesthetik, denn eine solche existirt, selbst dem Princip nach, nicht, weil eben das, was wirklich von seinen ästhetischen Ansichten positiven Werth hat, demselben theils zuwiderläuft, theils nicht original ist, sondern — sein Princip der sogenannten *Identitätsphilosophie,* d. h. des objektiven Idealismus, auf die Entwicklung der Aesthetik gehabt, so ist zu sagen, dafs zu keiner Zeit soviel Aesthetiken gleichsam wie Pilze emporschossen wie in den beiden ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts; und wenn auch die meisten davon, namentlich hinsichtlich der Bearbeitung des konkreten Stoffs, für den auch Schelling wenig genug gesorgt hatte, ziemlich selbstständige Wege einschlugen, so ist sein Einflufs — aber freilich nur in formaler Weise — darauf doch nicht zu verkennen. Was zwar Solger, Krause und Schleiermacher betrifft, so verrathen sie allerdings vielfache Anklänge an ähnlichen Mysticismus — und dieser Mysticismus mit seinem Gefolge von phantastischer Unbestimmtheit und modernem Platonismus ist das eigentliche Verbindungsglied, welches den objektiven Idealismus mit der Romantik verknüpft —, im Uebrigen aber nehmen diese Aesthetiker doch schon eine weitere Stufe ein, indem sie den Uebergang zwischen dem objektiven und dem absoluten Idealismus, d. h. zwischen Schelling und Hegel, bilden. — Dagegen wurde die Aesthetik von einer ganzen Reihe von Schriftstellern bearbeitet, von denen jeder, das bis dahin stofflich durch Winckelmann, Lessing, Heydenreich, Kant, Herder, Schiller, Jean Paul Erarbeitete verwerthend und ergänzend, den Kreis des Materials fortwährend erweiterte, so dafs, als jene drei auftraten, schon eine ziemliche Menge positiven Stoffs, der allerdings noch der eigentlichen Durchgeistigung bedurfte,

aufgehäuft war. Von einem neuen Princip ist indefs allewege nicht die Rede, und es liegt deshalb keine Veranlassung vor, diese Schriftsteller und ihre Werke näher zu charakterisiren. Es mag daher genügen, die hauptsächlichsten derselben hier wenigstens zu nennen, ohne jedoch — da ihr gemeinsames Merkmal eine Art stofflichen Eklekticismus ist — damit gerade den direkten Anschlufs an Schelling ausdrücken zu wollen. Am meisten zeigen dessen Einflufs noch: Fr. Ast: *System der Kunstlehre* (Leipzig 1805) und *Grundrifs der Aesthetik* (Landshut 1807), J. Görres: *Aphorismen über Kunst* (Koblenz 1804). — Wendel: *Von der Errichtung des Reichs der Schönheit* (Nürnberg 1805). — H. Luden: *Grundzüge ästhetischer Vorlesungen* (Göttingen 1808). — Aloys Schreiber: *Lehrbuch der Aesthetik* (Heidelberg 1809). — Bachmann: *Die Kunstgeschichte in ihrem allgemeinen Umrifs* (Jena 1811). — F. A. Nüfslein: *Lehrbuch der Aesthetik als Kunstwissenschaft.* I. Ausgabe 1819. II. Ausgabe (vermehrt) von Furtmair (Regensburg 1837). — And. Erhard: *Möron, philosophisch-ästhetische Phantasien in sechs Gesprächen* (Passau 1826). — L. Schedius: *Principia Philocaliae* (Pest 1828). — F. E. Trahndorf: *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst.* 2 Thle. (Berlin 1827). — Selbstständiger treten auf Fr. Bouterweck: *Aesthetik* (Leipzig 1806. Zweite Auflage 1815 gänzlich verändert) und *Metaphysik des Schönen* (Leipzig 1807). — Ph. Chr. Kaiser: *Idee zu einem System der allgemeinen und angewandten Kalliästhetik* (Nürnberg 1813). — G. v. Seckendorf: *Kritik der Kunst* (Göttingen 1812). — H. C. Oerstedt: *Naturlehre des Schönen.* Aus dem Dänischen übersetzt von H. Zeise (Leipzig 1852). — Diesen schliefsen sich dann noch eine Reihe von Schriftstellern an, welche theils die Aesthetik unter dem Gesichtspunkt der historischen Kunstforschung und als Einleitung zu dieser behandeln, theils in populärer Weise als gebildete Leute für gebildete Leute ästhetische Betrachtungen anstellen, wie C. Pölitz in seiner *Aesthetik für gebildete Leser.* 2 Thle. (Leipzig 1807); J. G. von Quandt in seinen *Briefen aus Italien über das Geheimnifsvolle der Schönheit und der Kunst* (Gera 1830), der hier, obschon später fallend, nur deshalb erwähnt wird, weil er sich ziemlich entschieden an Schelling anlehnt. — Die übrigen, in der Zeit der 20er und 30er Jahre erschienenen ästhetisirender Werke werden am Schlufs dieses Kapitels erwähnt werden, ebenso auch die wenigen Aesthetiker der anderen Nationen.

456. Durch alle diese Werke wurde indefs, sofern jeder Verfasser seine empirischen Beobachtungen und die daran sich knüpfenden

Reflexionen beisteuerte, doch trotz manches mitunterlaufenden Phantastischen und Willkürlichen der Detailstoff für die Aesthetik bedeutend vermehrt, so dafs man sich nicht mehr mit allgemeinen, mehr oder weniger spekulativen Erörterungen über das Schöne und die Kunst begnügte, sondern auch den konkreten Inhalt dieser Begriffe in seiner bestimmten, d. h. gegliederten Verwirklichung näher zu untersuchen begann. Wenn das so allmälig angehäufte Anschauungsmaterial nicht hinlänglich verwerthet wurde, so ist der Grund davon wohl nur in der damals zur schlimmen Angewöhnung gewordenen Tendenz zu suchen, den Blick mehr in die Höhe und auf das *Höchste* gerichtet zu halten, als ihn ringsum in die Weite der realen Welt zu senden, um die näheren sowohl wie entfernteren Abschnitte des zu überschauenden Gesammtgebiets in's Auge zu fassen. Es herrschen in dieser Beziehung zwischen den drei oben genannten Aesthetikern, die wir zunächst zu betrachten haben, erhebliche Differenzen, welche jedoch, obschon sie für den objektiven Werth der betreffenden Werke von gröfserem Gewicht sind, als man ihnen beizulegen gewöhnlich für gut findet — denn erst in der konkreten Gestaltung der organischen Gliederung erweist sich die Wahrheit und Fruchtbarkeit eines Princips — für uns nur relative Bedeutung haben, indem es sich hier wesentlich nur um die Principien selbst handelt. Gleichwohl werden wir jenen anderen Punkt, die konkrete Verwerthung des Princips hinsichtlich der Gliederung des ästhetischen Gebiets, namentlich in Betracht Dessen, was man unter *Theorie der Künste* versteht, nicht ganz unberücksichtigt lassen dürfen, wenn wir den betreffenden Autoren auch nicht bis in die Details folgen können.

§ 60. III. Solger. Krause. Schleiermacher.

457. Was die besondere Stellung der drei genannten Aesthetiker sowohl zu Schelling als zu einander betrifft, so ist zunächst zu bemerken, dafs sie alle Vier hinsichtlich ihrer ästhetischen Principien ein Gemeinsames haben, dessen Wesen am deutlichsten als *moderner Platonismus* bezeichnet werden kann, nur dafs die beiden Momente des *Platonismus*, Abstraction und Intuition, in ihnen auf verschiedene Weise zur Geltung kommen. *Modern* wird dieser Platonismus durch den romantischen Nebengeschmack, welcher ihm anhaftet und der ihm nach der Seite des Inhalts den Charakter einer bis zum Mysticismus gehenden Phantastik, nach der Seite der Form das Gepräge einer gewissen Klassicität verleiht, welche, da ihr die

hohe Naivetät der echten Klassicität mangelt, mehr künstlicher als künstlerischer Natur ist. — Ihre Differenz ist, ohne nähere Begründung, schwieriger zu bestimmen; um aber von vornherein wenigstens die Tendenz anzudeuten, die für jeden von ihnen charakteristisch ist, so können wir — mit Vorbehalt der näheren Erläuterung — sagen, Solger's Aesthetik sei *theosophischer*, Krause's *anthropologischer*, Schleiermacher's *ethischer* Tendenz. In diesen Epitheten liegt, wie man bemerkt, ein gewisser Fortschritt vom Absoluten, als dem unendlichen Jenseits, oder Gott, zur konkreten Realität des menschlichen Geistes. So bildet Krause gleichsam das Verbindungsglied zwischen Solger und Schleiermacher. Indem er aber die Gegensätze des Allgemeinen und Individuellen nicht in ihrer spekulativen Bestimmtheit faſst, sondern als *Totalität* oder, wie sein beliebter Ausdruck lautet, als „organische Einheit" in einander verschwinden läſst, so bleibt er eben mit seinem Anthropologismus im Unbestimmten stecken. Solger dagegen betont, mehr noch als Schelling, die Göttlichkeit des Absoluten als unbedingte und unmittelbare Quelle des Schönen und der Kunst, so daſs der Künstler, sofern er dies im höchsten Sinne ist, geradezu als Gott erscheint; Schleiermacher endlich zieht die Kunstsphäre umgekehrt durchaus in das Gebiet des freien menschlichen Schaffens und ordnet sie deshalb der von ihm als höchste behaupteten Sphäre der sittlichen Freiheit unter.

Aber alle diese Differenzen sind nur verständlich und werden bedingt durch ihre gemeinsame Vorstellung von der Identität des Absoluten, oder genauer: durch den ihrem Begriff des Absoluten anhaftenden Mangel an unendlicher Selbstbestimmung desselben als einer inneren Nothwendigkeit. Statt daſs nämlich das Absolute, als unendliches Princip der Bewegung in sich, sich nur als solche Selbstbewegung zur Besonderung und durch den Gegensatz zur Individualisation bestimmt und so allein verwirklicht, d. h. durch immanente Wirksamkeit schlechthin zur Wirklichkeit gelangt, enthält das Absolute des objektiven Idealismus alle Besonderheiten und Einzelheiten gleichsam als Schemata oder vielmehr Schemen der Wirklichkeit bereits vor jeder Verwirklichung in sich und bietet sie als vollkommene Ur- und Vorbilder für die wirklichen Dinge dar, sobald „ihre Zeit gekommen" ist. Es würde mithin nach diesem Princip nicht nur das Absolute überhaupt, sondern auch der ganze urbildliche Inhalt der Wirklichkeit in ihm denkbar sein, wenn es sich auch gar nicht zur Wirklichkeit entfaltete, sondern bei sich bliebe, in absoluter Ruhe und Sichselbstgleichheit; während

das wahrhafte Absolute nur in solcher und als solche Selbstbewegung überhaupt zur Verwirklichung, auch zur ideellen, fortzugehen vermag. Dies ist die wahre Bedeutung des geschmähten Hegel'schen Satzes, dafs das *Vernünftige wirklich* sei, womit nichts anders gesagt ist, als dafs die Verwirklichung ein nothwendiges Moment seines Begriffs ist; und eben deshalb ist umgekehrt das Wirkliche auch *vernünftig*, weil es das Produkt dieser Nothwendigkeit ist. — Von den obigen drei Vertretern des objektiven Idealismus nimmt nur Solger, indem er die Urbildlichkeit der Dinge in Gott leugnet, einen Anlauf zum spekulativen Denken des Absoluten, aber er bringt es doch nur zur unendlichen Negativität der Idee, die er *Ironie* nennt, d. h. zur Besonderung, ohne durch diese hindurch zum Individuellen und dadurch Affirmativen hindurchzudringen.

1. Solger.

458. Bei der Betrachtung Solger's fällt zunächst eine äufserliche Aehnlichkeit seiner Behandlung der Aesthetik mit der Schelling's auf: wie dieser in dem *Bruno,* hat er zuerst seine Ideen im *Erwin* in Form eines kunstmäfsig komponirten Gesprächs nach platonischem Zuschnitt entwickelt; wie Schelling, hat er sodann *Vorlesungen über Aesthetik* gehalten, und wie bei jenem, sind diese auch bei ihm erst nach seinem Tode herausgegeben. Was die Gesprächsform betrifft, so haben wir uns darüber bereits[1]) ausgesprochen; nur ist bei den Gesprächen Solger's noch zu bemerken, dafs sie zwar einerseits ein noch künstlicheres Gewebe zeigen und insofern noch umständlicher und ermüdender werden, weil nicht, wie bei Schelling, nur die verschiedenen Stoffe an verschiedene Hauptwortführer vertheilt sind, sondern bestimmte Standpunkte gegenüber einem und demselben Stoff durch die verschiedenen Unterredner repräsentirt werden sollen, andrerseits aber doch einen — in subjektiver Beziehung wenigstens — wahreren Eindruck machen. Es ist dies jedoch so sehr Sache des Gefühls, dafs wir auf diesen Unterschied keinen grofsen Werth legen wollen. Ehe wir eine Probe davon mittheilen, zuvor eine kurze Notiz über Solger's Leben.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger ist zu Schwedt in der Uckermark am 28. November 1780 geboren. Er besuchte dort das Gymnasium und ging mit 19 Jahren an die Universität nach Berlin, später nach Jena, um Jurisprudenz und Philosophie zu studiren. Nach der Schlacht bei Jena legte er die Stellung, zu welcher er an

---

[1]) S. oben No. 437.

der Kriegs- und Domänenkammer in Berlin berufen worden war, nieder und begab sich nach seiner Vaterstadt zurück, um dort seinen Studien obzuliegen. Im Jahre 1809 finden wir ihn in Frankfurt a. O. als Docenten an der dortigen Universität. Als dieselbe nach Breslau verlegt wurde, erhielt er eine Professur in Berlin und hielt hier theils philologische, theils ästhetische Vorlesungen. Er starb daselbst 1819 am 20. Oktober. Die von ihm hierher gehörigen Werke sind, aufser seinem *Erwin; vier Gespräche über das Schöne*, 2 Bde. (Berlin 1815): seine von Heyse herausgegebenen *Vorlesungen über Aesthetik*, 2 Bde. (Berlin 1829).

Die Form des Gesprächs nun — um dies vorweg zu erledigen — hat für Solger, wie bemerkt, eine tiefere Bedeutung als für Schelling, daher auch seine Personen, obschon als solche reine Phantasiegebilde, doch als Vertreter bestimmter Ansichten für den Gang der Entwicklung mehr konkreten Inhalt haben. Es sind gleichsam die wesentlichen Standpunkte seiner Zeit dramatisirt und in abstrakten Konflikt gesetzt; da aber dabei doch nur eine Scheinaction, d. h. ein Scheingespräch, herauskommen kann, welches unter der Form einer sich niemals verleugnenden Urbanität den Mangel an wahrem Leben verbirgt, so wird die Darstellung selbst trotz alles zuweilen dithyrambischen Schwunges zugleich hölzern und sentimental. Bei Plato hat diese Form einen andern Sinn; ihm steht die antike Naivetät rechtfertigend zur Seite, und wir ertragen die Umständlichkeit des Frage- und Antwortspiels aus Rücksicht für diese Naivetät, wenn wir uns auch nicht, wie manche Neueren allerdings zu thun sich befleifsigen, einreden können, dafs gerade darin das *Klassische* und *Künstlerische* bei Plato liege, welches auch dem modernen Leser einen besonderen Genufs gewähren müsse. Hier aber, bei Solger, ist es reine Künstelei, ein gemachtes Wesen, eine forcirte Naivetät, die an sich selber nicht glaubt, nicht glauben kann, weil sie lediglich Produkt der Reflexion und daher befangen und unwahr ist[1].

---

[1]) Dafs Solger an das „Gespräch" glaubt, d. h. dafs er *subjektiv* wahr darin ist, scheint uns zwar unzweifelhaft, aber die objektive Unwahrheit der Form wird dadurch nicht beseitigt. Uebrigens hatte er selbst auch mitunter seine Zweifel darüber; dies geht aus zahlreichen Stellen seiner Briefe hervor; z. B. aus dieser: (Nachgelassene Schriften Bd. I. S. 571): „Manchmal vergeht mir ganz die Lust weiter zu schreiben, wenn ich „mir vorstelle, wie ich die Sachen zusammenkünstele und sich Niemand die Mühe „nehmen mag, die Kunst zu merken" (eben weil es auf die *Kunst* darin nicht ankommt); „ich komme mir vor wie ein müfsiger Witzling, dessen Pointen Niemand „finden kann, noch suchen mag". Aber er sucht den Grund nicht in sich oder viel mehr in der Sache, sondern „in der Zeit", die ihn nicht begreife. (S. 620): „Fast „glaube ich, dafs ich Etwas unternommen, was die Zeit nicht will und mag". Und Das schrieb er fast um dieselbe Zeit, in der er seine Vorlesungen begann.

Gleichwohl sind seine Personen nicht völlig so Marionetten wie bei Schelling. Die Vertreter der Fichte'schen und Schelling'schen Ansicht (*Bernhard* und *Anselm*) erscheinen zuweilen ziemlich individuell, und auch der naive, aber empfängliche *Erwin* ist nicht ganz ohne Fleisch und Blut; am abstraktesten erscheint *Adelbert* (Solger selbst), der auch als Ideal eines Philosophen dastehen soll.

Als Probe der Sprache wollen wir hier den Eingang zu dem dritten Gespräch mittheilen, auch deshalb, weil sich darin Solger's Ansicht — eine Mischung von Zweifel und Vertrauen zu dieser Form — über dieselbe ausdrückt: „Es freut mich ungemein, o „Freunde, sprach *Anselm*, als wir uns zum dritten Male an dem „schon gewohnten Orte getroffen und nach freundlichen Begrüfsungen „um die Quelle gesetzt hatten, dafs ein so schöner Tag unsrer „Unternehmung das glücklichste Vorzeichen darbietet. Denn mit „leichtem Gesäusel mildert ein sanftes Wehen die Glut der schon „zum Abwege gewendeten Sonne und stimmt in das behagliche Ge- „plätscher der Wellen ein. Ganz hingegeben dem Genusse der „lauen, balsamischen Luft und Deines Vortrags“ — es ist dies ungefähr dasselbe Mifsverständnifs, als wenn sich jugendliche Dichter einbilden, sie könnten in einer Fliederlaube besser dichten als in einer Bodenkammer, während aus erklärlichen Gründen gerade das Gegentheil stattfindet — „Adelbert, will ich hier im Grase ruhen, „und, es komme nun auch in Deiner Rede, wie es wolle, mich in „gottähnlicher Mühelosigkeit blos an Dem ergötzen, was mir ge- „boten wird. Auch wär' es Unrecht, Dir heute viel einzureden, „da es endlich dahin gekommen ist, dafs Du, wenn auch nicht mit „deutlichen Worten, Dich anheischig gemacht hast, uns, was Du „neulich andeutetest, im Zusammenhange zu entwickeln und anzu- „wenden. Und hättest Du gleich anfangs eine solche zusammen- „hängende Darstellung gegeben, so wäre Alles vermuthlich leichter „und besser von Statten gegangen“. Anselm erscheint so als Vertreter des gesunden Menschenverstandes, denn er fügt verständig hinzu: „Denn nachdem wir das ganze System vor uns gehabt hätten „und die Verhandlungen gleichsam geschlossen gewesen wären, hätte „jeder von uns ein ganz bestimmtes und auf das Ganze gegründe- „tes Urtheil darüber fassen und aussprechen können, da hingegen „nun wegen des vielen Zwischenredens und Mifsver- „stehens“ — Letzteres gehört nämlich auch zur künstlerischen Form — „und Streitens zwei weitläufige Unterredungen „dazu gehört haben, uns nur einigermaafsen begreiflich „zu machen, was Du eigentlich wolltest“. Dies naive Ein-

geständnifs wäre Schelling, dessen Vertreter hier spricht, für sich abzulegen nicht fähig gewesen. Aber auch Solger möchte seine Koncession nicht zu weit ausdehnen, und die folgenden Worte zeigen deutlich seinen Standpunkt (in formaler Hinsicht) als ästhetischer Philosoph — wir meinen nicht als Aesthetiker oder Kunstphilosoph, sondern als künstlerisch-philosophirenden Denker —. „Zwar", fährt *Anselm* fort — „ist die schönste Form der Philo„sophie in ihrer künstlerischen Ausbildung gewifs das Ge„spräch, wie vor Allem das Beispiel des göttlichen Plato beweist"[1]; — es sollte sich aber bei der Philosophie nicht um die *schönste*, sondern um die *wahrste* Form handeln: diese, als die dem Denken adäquateste, ist darum auch für sie die schönste, jene vorgeblich schöne kann man, als unadäquat, am Denken eher häfslich nennen —: „aber das mufs dann auch ein Kunstwerk im höheren Sinne des „Wortes sein, worin sich die streitenden Meinungen schon voraus „in der Alles umfassenden Anlage versöhnt haben. Von selbst aber „und durch den Zufall, wodurch die Menschen wirklich zusam„mengeführt werden, kann doch dergleichen nicht geschehen. Da„rum, Bernhard und Erwin, lafst uns alle Drei uns selbst pythago„reisches Zurückhalten auferlegen, und Adelbert's Darstellung nicht „ferner unterbrechen". — Diesen ganz verständigen Vorschlag, der die Sache bedeutend vereinfacht hätte, befolgen aber leider die Freunde nicht, und so führt sie denn „Welle auf Welle wieder in den Strom „der Rede zurück". Wir aber wollen dieser Wellenbewegung nicht folgen, sondern nur sehen, welche Wendungen der Strom macht und wohin er schliefslich ausmündet.

459. Um uns von vornherein über die ganze Anlage und die philosophische Absicht des *Erwin* zu orientiren, sei noch einmal ausdrücklich bemerkt, dafs die vier Personen, welche dasselbe führen (*Adelbert*, *Erwin*, *Bernhard* und *Anselm*) ebensoviel bestimmte Standpunkte zu der Frage „was das Schöne und die Kunst sei?" einnehmen. Der Erstgenannte (Solger selbst) erscheint als moder-

---

[1]) An einer anderen Stelle (I. S. 4) sagt Solger: „Das beste Philosophiren ist „und bleibt doch immer das gesellige; es ist das eigentlich wirkliche, es lebt unmittelbar: es kommt aus dem Herzen und geht zum Herzen"; er sieht darin eine „Vermittlung der Wissenschaft mit dem Leben": — dieselbe Verwechslung von Inhalt und Form, wie bei Schelling. Ein ähnliches, schon oben angedeutetes Mifsverständnifs liegt auch in der Vermittlung des Naturgenusses mit dem philosophischen Begreifen. Am Schlufs der Einleitung, da Adelbert fürchtet, dafs „der rauschende Bach seine Stimme zu sehr dämpfen werde", bemerkt der *Freund:* „Ich denke, vielmehr soll „er, wie begleitende Musik, das Gemüth in dem heiteren Genusse der „Natur erhalten, der für das Schöne erst recht empfänglich macht" —. Auch hierin spiegelt sich also schon die Phantastik ab, welche Solger's sonst tiefen und spekulativen Geist trübt.

ner Sokrates, welcher seine Hebammenkunst an den Andern ausübt, d. h. als Lehrer und Vermittler fungirt: er ist der eigentliche Leiter des Gesprächs und Vollender der philosophischen Entwicklung. *Erwin* repräsentirt den jugendlich empfänglichen, vom System noch unbeeinflufsten, vom Princip noch unbeherrschten, aber tiefen Geist, der als lebendiges Beispiel gilt, wie die Solger'sche Anschauung auf das unbefangene Gemüth am stärksten und überzeugendsten wirkt, während *Anselm*[1]), als Vertreter der Schelling'schen Lehre von der Ur- und Vorbildlichkeit der Ideen, sowie *Bernhard* (Fichtianer) am hartnäckigsten an ihrer Ansicht festhalten und dem erhabenen *Adelbert* das Leben mit ihren Einwürfen sauer machen. Indessen kann man sich schon denken, dafs, obwohl Solger im Allgemeinen ihre Grundansichten richtig schildert, er sie doch nur Das sagen läfst, was er gleichsam als gesinnungsvolle Opposition gebrauchen kann. Ob Schelling und Fichte selbst so gesprochen und sich auf die Einwürfe beschränkt hätten, die Solger ihren Vertretern in den Mund legt, ist mehr als zweifelhaft. Zuweilen stehen sie als ziemlich bornirte Subjekte da, namentlich *Anselm*, gegen den der sonst so urbane *Adelbert* sich einer gewissen Gereiztheit nicht erwehren kann; ein charakteristisches Zeichen, dafs hier der schwache Punkt des Solger'schen Princips liegt, nämlich die im Grunde ziemlich deutliche Uebereinstimmung seiner und Schelling's Lehre. —

Was den Inhalt im Ganzen, sowie den Gang der Entwicklung desselben betrifft, so ist in ersterer Hinsicht zu bemerken, dafs die Behandlung wesentlich metaphysischer Natur ist; in den ersten beiden Gesprächen handelt es sich um die Bestimmung des *Wesens der Schönheit*, in den letzten beiden um die des *Wesens der Kunst*. Die Weise des Fortschreitens ist die aufsteigende, indem zunächst die gewöhnlichen und beschränkteren Ansichten von Schönheit und Kunst sowie von den daraus entspringenden Sonderbegriffen dargestellt und als in sich selbst widersprechend zurückgewiesen werden, um dann in affirmativer Weise das Wahre zu deduciren. Für uns wird es also hauptsächlich auf diese affirmativen Punkte ankommen, die aber nicht, wie man vermuthen könnte, am Ende in ein festes Resultat zusammen fliefsen, sondern durch das ganze Werk vertheilt und zerstreut sind. Dies würde die positive Darlegung derselben schwierig machen, wenn wir es auf eine Kritik der ganzen Darstellung abgesehen hätten. Unsere kritische Betrachtung kann sich hier aber nur auf die wesentlichen Principien

---

[1]) Offenbar eine Anspielung auf den *Anselmo* im *Bruno* von Schelling.

beziehen; im Uebrigen wird es für unsern Zweck genügen, dem Leser die Ansichten Solger's in möglichster Objektivität und Klarheit vorzulegen.

Es sind nun in formeller Beziehung drei Punkte, welche bei der Auffassung des specifischen Charakters seiner Aesthetik zunächst negativ in's Auge springen und die deshalb sogleich zu erwähnen sind, weil nur durch ihre Feststellung der positive Inhalt in seiner Reinheit begriffen werden kann: erstlich die sich durch das ganze Buch hindurchziehende Tendenz, platonische Ideen zu verwerthen: sodann im Gegensatz zu der ähnlichen Neigung Schelling's, das offenbar aus einem nicht zu verleugnenden Gefühl von principieller Uebereinstimmung mit diesem entspringende Bemühen, eine im Grunde nur scheinbare oder doch unwesentliche Differenz gegen ihn zu betonen; ein Bemühen, das nicht selten bis zum absichtlichen Mifsverstehen[1]) und zur Animosität geht, während er gegen Fichte viel nachsichtiger ist, eben weil er hier des Unterschiedes sicher ist; endlich — was zum Theil damit zusammenhängt — die Tendenz, gewisse Ausdrücke, wie *Sinn, Witz, Betrachtung, Schilderung, Ironie* in einer Bedeutung zu nehmen, die so abweichend vom Sprachgebrauch ist, dafs sie in Wahrheit etwas diesem ganz Fremdes sind; und wenn er naiver Weise meint[2]), „es wäre wohl „gut, wenn der Sprachgebrauch diese Ausdrücke so festsetzen wollte", so erkennt er dadurch selber nur die Willkür an, womit er sie behandelt. Es ist etwas Anderes, ob ein durch die Sprache gegebener Begriff tiefer oder ob er ganz abweichend von der naturgemäfsen Bedeutung, die er in der Sprache hat, gefafst wird. Es nützt dann nichts, von dieser naturgemäfsen Bedeutung verächtlich zu reden und zu versichern, was man sonst unter *Witz* und *Ironie* verstehe, sei nur *Scheinwitz* und *Scheinironie*, welche nichts werth und gemein seien[3]). Dies ist eine Ueberhebung, in welcher sich nur die Armuth des Denkens ausspricht, sofern dieses, statt die dem Begriff adäquaten und zugleich dem Sprachgeist entsprechenden Ausdrücke zu finden, zu gegebenen andersdeutigen greift, d. h. statt neue Denkmünze zu prägen, das Gepräge der alten für verfälscht erklärt. Vielmehr liegt die Verfälschung auf Seiten solcher Willkür. Hoch zu schätzen dagegen ist das Streben Solger's, sich — wo irgend

[1]) z. B. wenn er (S. 189) von der *gemeinen Einbildungskraft* spricht, als habe Schelling diese als die höchste Kraft des menschlichen Geistes hingestellt, und dagegen die *Phantasie* geltend macht. Nun definirt aber Schelling die *Einbildungskraft* (freilich durch ein sophistisches Wortspiel) als „Kraft der *In-Eins-Bildung*", was ziemlich genau der Solger'schen *Phantasie* entspricht. — [2]) *Erwin* II. S. 264. — [3]) Siehe unten No. 470.

möglich — fremder Wörter und abgegriffener philosophischer Kunstausdrücke zu enthalten und die deutsche Philosophie deutsch reden zu lassen. Allerdings wird dadurch, daſs er sogar Ausdrücke wie *Reflexion, Moment* u. a. m. vermeidet, seine Sprache nicht nur sehr gezwungen, sondern auch vielfach unverständlich.

a) Das Schöne.

460. Indem wir nun in den Inhalt der vier Gespräche selbst eintreten, können wir, den mehr einleitenden Anfang, gleichsam das Präludium zur eigentlichen Melodie dieses philosophischen Quartetts, überspringend, sogleich zu den Hauptfragen übergehen. Nur das Eine mag erwähnt werden, daſs der junge *Erwin*, in der Ahnung seines sich selbst unverständlichen Gefühls, die Schönheit nicht, wie Anselm will, als ein Jenseitiges betrachten möchte — so daſs die schönen Dinge nur die unvollkommenen Abbilder der allein schönen Urbilder der Idee im Absoluten seien —, sondern in der wirklichen schönen Gestalt die volle Schönheit unmittelbar anschauen zu können glaubt. Diese Ansicht, welche ihm den, wie sich zeigt, ungerechtfertigten Verdacht einträgt, als sei ihm die Schönheit nur etwas Sinnliches, bildet in doppeltem Sinne den Ausgangspunkt, nämlich sowohl — durch alle mäandrischen Windungen des Gesprächs hindurch — den Punkt, von wo die ganze Entwicklung ausgeht, als auch den, worin sie ausmündet. Denn dies ist der eigentliche Kern des Solger'schen Princips und sein Differenzpunkt gegen Schelling, daſs die Schönheit als unmittelbare Offenbarung Gottes, ohne Zwischentreten der Urbilder, zur Erscheinung komme.

Das, was auf dieser (da sie auf dem bloſsen Gefühl beruht) untersten, aber doch die Wahrheit gleichsam dynamisch enthaltenden Stufe der Betrachtung des Schönen über die Gegensätze im Bereich der natürlichen Schönheit, auch über den des Schönen zum Erhabenen, gesagt wird, behandelt nur die bis dahin gebräuchlichen, durch Kant und Schiller eingeführten Vorstellungen, die sich später als ungenügend erweisen. Aber auch hier klingt schon der nachher zu einem vollen Akkord sich steigernde Grundton der Solger'schen Lehre an, wenn er z. B.[1]) darauf hinweist, daſs in der Natur-Schönheit (und -Erhabenheit) „nur dann die Schönheit zu erkennen sei, wenn „wir darin den lebendig webenden Geist der allumfassenden Gott-„heit ahnen“, und[2]) „daſs diejenige Gestalt der Natur, die wir er-

[1]) A. a. O. S. 31. — [2]) S. 33.

„haben nennen, allezeit unbestimmt und unvollständig in ihrer bloſsen „Erscheinung sei, wofern wir nicht zugleich fühlen, daſs sich in ihr „ein höheres geistiges Wesen gleichsam herabsenkt und mit ihr vereinigt“.

Weiter wird dann zur Schönheit der menschlichen Gestalt fortgeschritten, welche als „die in die wirkliche Erscheinung tretende „Seele“ bezeichnet wird[1]). Hierin liegen zwei Momente, nämlich hinsichtlich der äuſserlichen Erscheinung die Mannigfaltigkeit, hinsichtlich der innerlichen Sichselbstgleichheit die Einheit. Als solche ist die Seele der Begriff, der, „ganz für sich betrachtet, die bloſse „leere Einheit ist, die gleichsam von auſsen her auf das Viele und „Mannigfaltige angewendet wird[2]). Diese aber können wir das „Maaſs des Vielen nennen“. Sofern es aber „mit dem Mannigfal„tigen ganz verschmilzt“, und folglich „das Maaſs und das Geme„sene Eins und Dasselbe ist“, kann die Schönheit (als diese Einheit des Mannigfaltigen) erklärt werden als „das Gemessene, welches als „solches zugleich sein eigenes Maaſs in sich trägt, und wiederum „das Maaſs, welches schon sein eigenes Gemessenes ist“. Nun giebt es aber „eine Erscheinung, die schon als solche das Maaſs selbst„ist[3]), die Zeit nämlich, welche sich „am reinsten in den Tönen „darstellt“ . . . „Darum ist die Musik die Erscheinung der Schön„heit, die am meisten unser ganzes Leben ergreift“: denn sie erhält die Seele innerhalb aller auf sie einstürmenden Mannigfaltigkeit der Empfindungen in Einheit mit sich, oder: die Seele ist, wie Plato sagt, Harmonie.

Das Folgende betrifft nun eine Widerlegung Baumgarten's und Fichte's, die wir übergehen können, ebenso Kant's, den Solger mit groſser Achtung behandelt; und dann kommt Schelling an die Reihe. Hier ist es nun wunderlich genug, daſs er den Schellingianer gegen ihn (Solger) den Vorwurf in den Mund legt, daſs er zwar nicht gerade „in gemeinen Ansichten befangen“ sei, aber doch den vergeblichen Versuch mache, „eine deutliche und „ruhige Einsicht in eine Sache zu bringen, die nur durch Enthu„siasmus und einen gewissen Schwung der Phantasie erfaſst wer„den könne“. Dieser Vorwurf, welcher im Grunde das höchste Lob für einen Philosophen enthält, giebt nun natürlich *Adelbert* die schönste Gelegenheit zu der bescheidenen Bemerkung, er sei „im„mer der Meinung gewesen, daſs es von jeder Sache in der Welt „eine ruhige Einsicht geben müsse, und daſs auch das Höchste und

[1]) S. 37. — [2]) S. 65. — [3]) S. 66.

„Tiefste, wenn davon die Rede sei, es zu verstehen, nicht blos es „hervorzubringen, ja der Schwung und Enthusiasmus selbst in eine „solche Einsicht aufgelöst werden müsse". Was es nun aber mit dieser *ruhigen Einsicht* Solger's für eine Bewandtniſs habe, werden wir später sehen; hier ist das Tendenziöse und Ungerechte gegen Schelling zu vermerken, das sich auch darin fortsetzt, daſs er den Vertreter desselben in einer ziemlich überhebenden Weise sich geberden läſst. Bei der Darstellung der Schelling'schen Idee vom Schönen warnt er vor der „schmeichelnden Gefahr, die darin ver„borgen liege"[1]) und charakterisirt die verschiedenen Standpunkte so: „Der gröſste Fehler im Gebrauch des Verstandes läſst sich durch „bessere Ueberzeugung heben, die vorherrschende Sinnlichkeit zu „reinerer Leidenschaft veredeln und in der Sittlichkeit auch das „Schöne finden, dieses ist, wenn man sagen darf, ein liebenswür„diger Irrthum" — das bedeutet: Baumgarten, die Engländer, Kant, Fichte seien wenig gefährlich —, „denn in diesem Allen ist etwas „Wahrhaftes und gleichsam, wie die Rechtskundigen sagen, etwas „Rechtfertiges. Wer aber einmal der gesetzlosen Willkür, „welche den Ideen aufgegriffene Bilder und Zeichen aufdrängt, Thor „und Thür geöffnet hat, der hat sich eigentlich schon los gesagt „von der Wahrheit und Aufrichtigkeit gegen sich und „Andere, und das führt nicht allein zum Verfall der Kunst" (-Philosophie?), „sondern es unterwirft sogar die Ideen selbst dem „frechsten Spiel, welche nur da geheiligt werden können, wo „sie in ihrer Fülle gegenwärtig sind und nicht mit dem Aeuſseren „und Nichtigen vermischt werden". Zwar setzt er hinzu, dies habe „nur verborgen in *Anselm's* Reden gelegen, welche ohne Zweifel, „wie er auch selbst behauptet, aus einem tieferen und reineren „Quell entsprangen", allein diese Kondescenz ist doch nur ein Akt der Höflichkeit; denn später erklärt er, im Hinblick auf ihn, es sei ihm „nichts widerlicher als gerade die edelste Sache durch so„phistisches Prahlen zu erniedrigen"[2]). — Der Schluſs dieses ersten Gesprächs deutet dann das Thema des folgenden an, nämlich: daſs „die Erscheinung zugleich durch Sinne, Verstand „und Vernunft aufzufassen sei", dies sei aber nur möglich, wenn „uns in der gegenwärtigen Welt eine andere Welt gegenwärtig „wird".

461. Der nächstliegende Zweck dieses zweiten Gesprächs ist eine scharfe und vielfach treffende, vielfach aber auch ungerechte

---

[1]) a. A. O. S. 118. — [2]) A. a. O. S. 142.

Kritik der Schelling'schen Vorbildertheorie. Es ist schon oben von der *gemeinen Einbildungskraft* die Rede gewesen, die er Schelling imputirt. Aber Schelling faſst die Einbildungskraft als jene höhere Schöpfungskraft, die als Einheit von bewuſster und unbewuſster Thätigkeit im Produkt des Thuns zugleich die Einheit von Idee und Sinnlichkeit erzeugt. Und ist diese „In-Eins-Bildung", wie Schelling die Einbildung paraphrasirt, etwas Anderes als „die völlige „Durchdringung des Erkennenden und des Gegenstandes (d. h. des Bewuſsten und Unbewuſsten), wie Solger[1]) das Wesen der *Phantasie* definirt? Es ist also ein ganz ungerechtfertigter Vorwurf, wenn er der Schelling'schen *Einbildungskraft* beimiſst, daſs sie, „wenn sie „mit ihren Bildungen nur recht weit in's Blaue hinausfliegt, schon „das Wesentliche und Ewige aufgefaſst zu haben glaubt"[2]), oder, wenn wir dies zugeben wollen, so ist sicherlich nicht Solger zu solchem Vorwurf berechtigt. Denn seine *Phantasie* thut wahrlich nichts Besseres. Es klingt in seinem Munde eigenthümlich, wenn er von „Leuten" spricht, „die täglich das schöne Wort Idee aus „ihrem Munde gehen lassen und, wenn man ihnen darüber zu Leibe „geht, nur irgend ein dunkles, bald verflieſsendes Gespenst „aufzuweisen haben". Denn wenn etwas diesen Namen verdient, so ist es fürwahr jene geheimniſsvolle Vision *Adelberts*[3]), deren hier aus Gründen des Princips zu erwähnen ist.

Die Untersuchung ist nämlich bereits so weit gediehen, daſs *Erwin* die Bemerkung macht, sie hätten nun „die Schönheit durch „alle Stufen und Richtungen der Erkenntniſs gesucht, sie auch in „jeder gefunden, sobald sie aber ihre Bedingungen nach der ur„sprünglichen Beschaffenheit der Erkenntniſskräfte untersucht, hätten „sie sich jedesmal von der Unmöglichkeit derselben überzeugt". Dies schiene ihm zuerst zu beweisen, daſs die Schönheit wirklich da sei, dann aber auch, „daſs ihr Grund nicht in der Beschaffen„heit irgend eines einzelnen Erkenntniſsvermögens liegen könne". Es würde sich mithin jetzt darum handeln, zu bestimmen, mit welchem Organ denn das Schöne zu erfassen sei. Hierauf lautet zunächst die einfache Antwort, das Organ dürfe nicht „eine Art „der Erkenntniſs sein, sondern der Grund aller besonderen Erkennt„niſs oder die höchste und vollkommenste Erkenntniſs als Erkennt„niſs an und für sich"...; damit aber „gerathe man in die all„gemeinste und höchste Aufgabe des Denkens, von wo erst wieder „zum eigenthümlichen Wesen der Schönheit herabzusteigen sei"[4]).

[1]) A. a. O. II. S. 166. — [2]) A. a. O. I. S. 140. — [3]) A. a. O. S. 150. — [4]) A. a. O. S. 146. 147.

An diesem entscheidenden Punkt angelangt, jenseits dessen nunmehr der Leser die wahre Lösung des Räthsels, den eigentlichen spekulativen Kern der philosophischen Erörterung erwartet, nimmt Adelbert das Wort: ...

„So will ich Euch nun offenbaren, meine Freunde, wie mir die „Schönheit erscheint, oder vielmehr wie sie mir erschienen ist. „Denn eine Offenbarung habe ich Euch mitzutheilen, die mir an „eben dieser Stelle geworden ist. Wofern es Euch aber un„glaublich schiene, was ich Euch zu erzählen habe, so muſs ich „bitten, Euch vorläufig dem Glauben gefangen zu geben; mir selbst „war es ja unglaublich, und ist es zum Theil noch so“ ... u. s. f. Hier hat man nun die Wahl zwischen einer unglaublichen Prätension, als habe Solger *die Weisheit* — denn diese ist ihm nämlich in Person erschienen — allein von Angesicht zu Angesicht gesehen, oder einer Phantastik, die weit über die Schelling'sche Einbildungskraft hinausgeht. „In diesem Thale saſs ich“ — beginnt er seine Schilderung der Vision — „mit meiner Seele tief versunken in Be„trachtungen u. s. f.... In diesem Zustande, der eine Verzückung „oder ihr sehr nahe sein mochte, glaubte ich meinen Blick aufzu„schlagen und vor mir eine halbverhüllte Gestalt zu erblicken, die „mir zwar bekannt schien, aber durch ihre unglaubliche Schönheit „und einen milden Schein, der sie von allen Seiten umfloſs, etwas „Höheres, ja mehr Göttliches als Menschliches verrieth ....“, und dann beginnt ein Gespräch mit der Weisheit, die ihm den Rath giebt, „in seiner Seele den Fleck zu treffen, wo sich die Wurzeln „derselben aus dem Boden der ursprünglichen Welt in die gegen„wärtige verbreiten...“ Als er darauf seinen Blick wieder in sein Inneres gerichtet, um dort jene Stelle zu suchen, gläubt er zuerst „ein überschwengliches Licht aufgehen zu sehen und von der Ge„stalt in dasselbe hineingeführt zu werden“... „Was ich aber“ — fährt er fort — „dort wahrnahm, darf ich Euch nicht sagen, bis „ich Euch selbst an jenen Ort in Euren Seelen geführt habe; denn „der Weihe bedarf es bei diesen wie bei allen anderen Geheimnis„sen. Nur Etwas ganz Allgemeines davon kann ich Euch für jetzt „eröffnen. Es ist nämlich, dies ward mir kund, eine Welt des „Wesens, deren Ort weder auf der Erde, noch selbst im Himmel, „sondern vielleicht derselbe *überhimmlische*[1]) ist, dessen der gött„liche Plato gedenkt. In jener Welt nun ist kein Wechsel des „Guten und Bösen, Vollkommnen und Unvollkommnen, Unsterblichen

---

[1]) ὑπερουράνιον. Vergl. oben S. 81.

„und Sterblichen, vielmehr ist daselbst dies alles **Eins** und zwar „nichts Anderes als die vollkommene Gottheit selbst, welche dort „mit ewiger und reiner Freiheit das sie umgebende (!) Weltall hervor„bringt ... Das Sein der Dinge kann *dort* nicht das endliche Ziel „der Schöpfung sein, da es vielmehr vom Ursprung an und in „seiner ganzen Vollkommenheit schon in Gott selbst **gegenwär„tig** ist“.

Wenn nicht die Erinnerung an Plato schon genügte, um die abstrakte Phantastik, welche in dieser Hallucination liegt, zu kennzeichnen, so bedürfte es nur des Hinweises auf die **Lokalisirung** solcher Idealwelt, in die Plato ja auch hineingerathen, um jeden Zweifel darüber zu beseitigen. Wenn er nun vollends von „vollkommnen Wesen spricht, die **jenes Weltall** bilden“, welche zwar *eigenschaftslos*[1]) seien, aber „an und für sich jedes voll von der „ganzen lebendigen Gottheit“ und „zugleich das **Geschaffene** und „**die geschaffene** Welt bildend“, so möchte man fast vermuthen, daſs er in den letzten Widerspruch nur dadurch hineingetrieben wird, weil sonst seine *jenseitigen*, aber doch die *geschaffene Welt bildenden* — *vollkommnen*, aber doch *eigenschaftslosen* Wesen schlieſslich am Ende mit den *Urbildern* der wirklichen Dinge Schelling's zusammenfallen könnten. Was aber die frühere, gegen Schelling's phantastische Sprache gerichtete strenge Forderung betrifft[2]), „daſs „es von jeder Sache in der Welt eine *ruhige Einsicht* geben müsse“, und „daſs auch das *Höchste* und *Tiefste*, wenn davon die Rede ist, „es zu verstehen, nicht bloſs hervorzubringen, ja der *Schwung* und „*Enthusiasmus* selbst in eine solche Einsicht aufgelöst werden müsse“, so werden wir abzuwarten haben, ob dies mit der obigen mehr als schwungvollen, vollkommen mystischen Vision geschehen werde. Vorläufig kann uns diese ebenfalls nichts sein als ein „dunkeles, bald „verflieſsendes Gespenst“, auf das wir, wenn es nicht zur konkreten Gestaltung sich verdichten sollte — wozu des angedeuteten Widerspruchs halber wenig Aussicht ist —, die eignen Worte Solger's anwenden müssen[3]): „Diese unselige Verirrung droht noch unsre ganze „Philosophie in nebelbleiche Schwärmerei aufzulösen; denn selbst „unter den Besten sind Viele, die nicht eher ruhen, als bis sie „auch Das, was sie ganz deutlich denken, in solche dicke Luft ein„gewickelt haben, wie die homerischen Götter vielmehr umthun, „wenn sie sich den menschlichen Blicken entziehen wollen“. Denn

---

[1]) Auch dies Epithet erinnert an Plato's *farbloses, gestaltloses, untastbares* Sein. (a. a. O.) — [2]) S. S. 104. — [3]) A. a. O. S. 140.

welche *Einsicht* gewährt z. B. folgende Vorstellung[1]:) „Darum, stets „nach dem inneren Lichte der Gottheit hingewandt, schlingen sie (jene vollkommnen Wesen) „sich in den harmonischen und sich „selbst vollendenden Umschwüngen des aus dem Innersten sich aus„breitenden Zusammenhangs innig um dasselbe, und saugen aus „demselben ihr eignes Licht, welches kein anderes ist als das gött„liche ... Jede Eigenschaft und jede Einheit, unter welcher sich „hienieden die Dinge theilweise versammeln, ist also dort (!) die „ganze Welt selbst, und diese Einheiten, deren jede für sich das „All ist, nennen wir eben die urwesentlichen, allkräftigen und zu„gleich in aller Wirklichkeit des Daseins lebendigen Ideen. Eine „solche Idee ist nun auch die Schönheit, die eben darin besteht, „dafs die besonderen Eigenschaften der Dinge nicht alles das Ein„zelne und Zeitliche sind, als welches sie uns erscheinen, sondern „zugleich in allen ihren Theilen die Offenbarungen des „vollkommnen Wesens der Gottheit in seiner Besonder„heit und Wirklichkeit" —? Er weist dann auf Tieck's *Garten der Poesie* hin, in welchem „jenes Land so herrlich dar„gestellt sei". Eine Anfrage an die *Gestalt* nach dem Wege dahin, erhält die Antwort, dafs „ihm den Niemand zeigen könne; und wem „in einem *halben Traume*, wir Dir jetzt, das Wahre aufging —" die Wahrheit eines Halbträumenden also! —, „der ist doppelt ver„pflichtet, sich selbst zur vollen Klarheit herauszuarbeiten"; wie das aber zu erreichen sei, verschweigt leider die *Gestalt*.

Das „Hereinragen der Idealwelt in die wirkliche", was bei den Romantikern derberen Schlages geradezu als „Hereinragen der Geister„welt in die unsrige" gefafst wurde, wird nun das Stichwort der Solger'schen Philosophie; oder: es ist lediglich die Offenbarung Gottes, welche sowohl die wirkliche Welt beseelt, als auch das Erkennen fähig macht, diese Seelenhaftigkeit zu fassen. Die Schönheit aber ist solche „Offenbarung Gottes in der wesentlichen Er„scheinung der Dinge"[2]). Merkwürdig dabei ist, dafs weder der Fichtianer noch der Schellingianer — von *Erwin* zu schweigen — sich über diese *Vision* verwundern, sondern später ganz ruhig darauf eingehen wie auf ein mathematisches Exempel, was zu lösen sei. Jenes Thema, dafs „die Erscheinung selbst als die Gegenwart Got„tes zu erkennen" und dafs „Alles, was uns umgiebt, nichts „Anderes als die wirklich erscheinende Gottheit sei"[3]), wird nun unter verschiedenen Gesichtspunkte variirt und so oft wiederholt,

---

[1]) A. a. O. S. 153. — [2]) A. a. O. S. 161. — [3]) A. a. O. S. 172.

dafs man es schliefslich als ein Axiom zu betrachten geneigt ist. Nur der Beweis, d. h. die begriffliche Deduction fehlt, sonst ist Alles in Ordnung. — Es wird dann der Unterschied der *Schönheit* von der *Wahrheit, Güte* und *Seligkeit* — diese sind die „reinen Ideen, die an „sich nichts Anderes als die Eine und selbe, nur von verschiedenen „Seiten betrachtet, sind" — in Betrachtung gezogen, d. h. sie werden als Eins und zugleich als verschieden behauptet[1]); das Endresultat aber ist, dafs „nur eine höhere Erleuchtung" es sei, was uns zu einer klaren Erkenntnifs des Schönen erhebt[2]). Dies ist richtig, sofern zu jeder *Erkenntnifs* überhaupt eine höhere, über die gemeine Anschauung hinausgehende *Erleuchtung* erforderlich ist; falsch, wenn damit gemeint ist, dafs für die Schönheitserkenntnifs eine specifisch-höhere Erleuchtung, wie man sagt *von oben her*, nöthig sein soll, wobei gleichsam das Gehirn zum Theil als passives Gefäfs für Aufnahme des göttlichen Offenbarungsstrahls angesehen wird. Letzteres ist aber Solger's Meinung, und das Organ dieses passiv-aktiven Erkennens ist die Phantasie[3]), gerade wie bei Schelling die aktiv-passive (d. h. bewufst-unbewufste) Einbildungskraft, die beide somit im Grunde völlig identische Begriffe sind, trotz Solger's Protestationen gegen die „gemeine Ein„bildungskraft", wovon bei Schelling gar nicht die Rede ist. Denn selbst darin sind sie identisch, dafs die Phantasie auch von Solger nach denselben beiden Seiten, des Erkennens und des Schaffens, aufgefafst wird.

462. Hier ist, obwohl äufserlich nichts darauf hindeutet, ein bestimmter Abschnitt in der Entwicklung des Gesprächs. Der gefundene Begriff der *Phantasie* nach seinen doppelten Momenten als erkennender und schaffender, d. h. als theoretischer und praktischer Thätigkeit, bildet die feste Basis, auf welcher nun weiter gebaut wird, um den allgemeinen Begriff in verschiedene Gegensätze zu gliedern. Zunächst wird an demselben der Gegensatz von *Nothwendigkeit* und *Freiheit* aufgezeigt[4]) und diese Kategorien, welche — um dies noch einmal zu erwähnen — mit dem Schelling'schen Gegensatz des Unbewufsten und Bewufsten übereinstimmen — auf die Gestaltung des Schönen in der Kunstgeschichte angewandt. Die Schönheit der *Nothwendigkeit* ist die antike, die der *Freiheit* die christliche Kunstschönheit[5]), die also mit dem sonst gebräuchlichen Gegensatz des *objektiven* und *subjektiven*, oder, nach Schiller für die

---

[1]) A. a. O. S. 178. — [2]) A. a. O. S. 181. — [3]) A. a. O. S. 191. — [4]) A. a. O. S. 210. — [5]) A. a. O. S. 213.

Poesie, mit dem Gegensatz der *naiven* und *sentimentalen* Dichtung parallelisirt werden.

Hiebei war der Unterschied der beiden Seiten des Erkennens und Seins bei Seite gelassen worden. Indem nun dieser Unterschied selber als Gegensatz gefaſst wird[1]), so zeigt es sich, daſs derselbe in den allgemeineren der *Erscheinung* und des *Wesens* verschwindet, indem „in der Erscheinung Erkennen und Sein be„ständig wechseln und sich gegenseitig beschränken, während sie in „dem Wesen einander ausfüllen“ ... „Im Schönen müsse aber „dieses Wesen und diese Erscheinung zugleich Eins und doch, um „erscheinen zu können, entgegengesetzt und einander begrenzend „sein“... Das *Wesen* ist nun das Göttliche, das *Erscheinende* aber das Irdische an der Schönheit, und es handelt sich nunmehr um die Möglichkeit eines Ueberganges zwischen beiden. Dieser wird unter Berufung auf den früher erörterten Gegensatz zwischen dem Erhabenen und Schönen darin gefunden, daſs die göttliche Erhabenheit als *Würde*, die irdische Schönheit als *Anmuth* zur Erscheinung kommt[2]).

Man sieht also auch hier, daſs Solger bekannte Begriffe aufnimmt und sie nur — zwar nicht zu *konstruiren* versucht, wie Schelling, wohl aber — in ziemlich dunkler und willkürlicher Weise als angebliche Resultate der philosophischen Betrachtung hervortreten läſst. — Aber nicht als entgegengesetzte seien Erhabenheit und Schönheit wahr, sondern „die volle Schönheit wird nur in der un„unterscheidbaren Mitte beider gefunden werden“[3])... „Von diesem „*Mittelpunkte* aus nur ist es, daſs die wahre schaffende Thätigkeit „erfaſst werden kann, dergestalt, daſs eben das Schöne, als wirklich „erscheinendes Ding, und das Schaffen Gottes mit einem Schlage „zugleich da und das Eine und selbe sind, das nur nach verschie„dener Ansicht als dies oder jenes betrachtet werden kann“[4]).

Bei diesem Resultat fällt es *Erwin* „wie Schuppen von den „Augen“, denn jetzt begreift er, daſs „Erhabenheit und Schönheit, „als entgegengesetzt, wirklich nur ein scheinbares Hinstreben „zur vollen Schönheit bezeichnen“. Auch dem Leser fallen wohl hiebei die Schuppen von den Augen, sofern er noch einen Zweifel darüber hatte, ob Solger die konkreten Gegensätze des Schönen als nothwendige Bedingungen seines Erscheinens, mit positiver Berechtigung jeder individuellen Gestaltungsform, oder nur als an sich

---

[1]) A. a. O. S, 228. — [2]) A. a. O. S. 237. — [3]) A. a. O. S. 245. — [4]) A. a. O. S. 245.

unzulängliche *Bestrebungen* zum wahren Schönen betrachtet wissen wolle. — Dafs er hierauf das Häfsliche vollends als Feind des Schönen und nicht als ein demselben nothwendiges immanentes Moment, d. h. als dasjenige Negative, ohne welches die Gegensätze im Schönen überhaupt undenkbar wären, ansieht, bedarf nun nicht mehr einer Erklärung. Er kommt z. B. nicht zu der Erkenntnifs, dafs gerade das Moment, was die *Anmuth* schön macht, nämlich die Leichtigkeit und Flüchtigkeit der Bewegung, an der *Würde* häfslich wäre, und was diese schön macht, nämlich die ruhige Gemessenheit und erhabene Gröfse, die *Anmuth* schwerfällig und plump, d. h. ebenfalls häfslich erscheinen lassen würde. Das *Häfsliche* ist ihm alles gemeine Dasein, denn es giebt für ihn nichts Indifferentes zwischen Schönheit und Häfslichkeit[1]). — Dennoch statuirt er (im Widerspruch mit dem eben Gesagten) eine Beziehung des Häfslichen zum Schönen und zwar eine doppelte: einmal ist alles Schöne an die elende Bedürftigkeit und Jämmerlichkeit des gemeinen Daseins gebunden, sodann ist auch das Gemeinste und Schlechteste doch nicht ganz vom Schönen entblöfst[2]). Wenn „beide Richtungen des Gemüths (?) zusammenfallen, wodurch sich eine ganz „behagliche Befriedigung (!) erzeugt, indem wir uns zugleich *ganz* „*gemein* und darin *ganz schön* fühlen", so entsteht das Lächerliche. Dies ist eine für Solger doppelt wunderliche und dabei sehr gezwungene Erklärung, sofern die *behagliche Befriedigung*, welche durch eine Mischung des Gemeinen mit dem Schönen erzeugt wird, nicht nur ganz unmotivirt ist, sondern dieselbe Mischung vorher *Trauer* hervorbringen sollte. Denn schliefslich ist es doch nur ein Gradunterschied, ob das Gemeine sich im Schönen, oder dieses sich in jenem befindet. — Andrerseits „versinkt das Schöne „durch solchen Widerspruch vor Gott mit der ganzen übrigen Er„scheinung in Nichtigkeit" ... „Diese Nichtigkeit der Idee[3]), als „das wahrhafte Loos des Schönen auf der Erde, ist aber zugleich „mit einem höheren Zustande der Verewigung verbunden", welche an Stelle der Nichtigkeit tritt... „Dadurch entsteht die über„schwengliche Seligkeit, die mit der Wehmuth und durch sie bei „solchem Anblick in unsre Seele strömt..."

Dies ist nun die berühmte Solger'sche *Ironie*, die hier allerdings noch nicht genannt, aber doch vorbereitet wird. — *Anselm*, „der gern für jede Sache gleich das gestempelte Wort sucht" — wo Solger Schelling einen kleinen Seitenhieb geben kann, läfst er

---

[1]) A. a. O. S. 249. — [2]) A. a. O. S. 251. — [3]) A. a. O. S. 257.

sich die Gelegenheit nicht entgehen — glaubt in der obigen Erläuterung den Gegensatz des **Tragischen** und **Komischen** angedeutet, was aber Adelbert vorläufig ablehnt, da es „immer das „Eine und selbe Schöne sei, das uns als ein Gegensatz bald des „Ergötzens, bald der Trauer erscheint“[1])... „Vereint sind sie zunächst „im göttlichen Schaffen selbst“, aber auch „für unsre Welt der Er„scheinung“. Zwar spaltet sich das Schöne hier (in der Wirklichkeit) so, dafs „es entweder ganz lächerlich oder ganz trauervoll ist; „und nur als dieses oder jenes kann es das Schöne sein, und doch „ist die Schönheit nur da, wo die Bestandtheile, welche beides bil„den, völlig Eins und Dasselbe sind“. Diesen Widerspruch des wirklich Schönen nun zu lösen, giebt es nur eine Kraft, nämlich jene „*Phantasie*, durch welche wir uns bis zum Auffassen jener „göttlichen Schöpfung erheben konnten, und die“ (andrerseits) „jenes „Schaffen in dieser Welt zu wiederholen oder wenigstens nachzu„ahmen“ vermag. Diese menschliche Schöpfung als Nachschöpfung Gottes ist die **Kunst**[2]).

Hiemit schliefst das zweite Gespräch, dessen Resultat also dies ist, dafs die Verwirklichung des wahren Schönen, das sich als solches in der Wirklichkeit nicht findet, sondern hier nur als Gegensatz und Einseitigkeit, d. h. beschränkt und partiell, zum Vorschein kommt, in der *Kunst* vollendet wird, welche, auf der Phantasie, als unmittelbarer Gabe Gottes, beruhend, sowohl nach der theoretischen wie nach der praktischen Seite hin als Offenbarung der höchsten Schöpferkraft zu betrachten ist. Erst in der Kunst werden nun, wie wir sehen werden, jene abstrakten Gegensätze des Schönen vom Widerspruch befreit und zur Versöhnung gebracht.

b) Die Kunst und die Künste

463. Die erste Frage, welche bei der Bestimmung der Kunst die meisten Aesthetiker zu beschäftigen pflegt, ist gewöhnlich die, in welchem Verhältnifs die Kunst zur Natur stehe; oder: was *Naturnachahmung* sei. Solger kommt hierauf durch die Bemerkung des Widerspruchs, dafs einmal, wie zuletzt behauptet wurde, die Schönheit in der gemeinen Wirklichkeit sich nicht ungetrübt offenbaren könne, sondern nur in der Kunst als der Nachahmung des göttlichen Schaffens, während doch früher gesagt war, dafs die Gottheit als Schönheit in der äufseren Erscheinung der Dinge vollkommen gegenwärtig sei[3]). Um diesen Widerspruch zu heben, wird in den

[1]) A. a. O. S. 260. — [2]) A. a. O. S. 262. — [3]) Erwin II. S. 4.

Dingen eine doppelte Seite des Begriffs unterschieden, nämlich die, welche die vollkommne Natur derselben ausdrückt, oder der *Begriff des Ganzen*, und die, welche die Einzelheit des Dinges enthält. Diese letztere Seite sei nicht die wesentliche, sondern das Nichtige und der bloſse Schein an den Dingen. Allein sie sei nothwendig, damit die andere, wesentliche, zur Erscheinung gelange. In dem wesentlichen Begriff liege nun die Offenbarung Gottes, also sei auch dort die Schönheit zu suchen, während die bloſse Einzelheit die gemeine Seite des Daseins darstelle, worin die Trübung der Schönheit liegt.

Wenn es sich also bei der Kunst um Naturnachahmung handelt, so ist es — gerade wie bei Schelling — das *Wesen* der Dinge, welches Objekt der Nachahmung ist, während Das, was die Dinge zu Einzelheiten, d. h. gemein, macht, bei der Nachahmung zu eliminiren sei. Jener wesentliche Begriff der Dinge ist nun Das, was früher Seele genannt wurde und was auch in Betreff des *Ganzen* Naturgeist genannt werden kann[1]). Dieser Naturgeist ist ohne Freiheit und Bewuſstsein, und dies unterscheidet ihn vom göttlichen Begriff; obgleich er selbstverständlich „an und für sich mit ihm derselbe „ist“[2]). — Damit nun „die volle Idee der Schönheit in unsre Welt „eintreten“ könne, die in der Wirklichkeit der Naturdinge getrübt erscheint, muſs „die Schöpfungskraft Gottes und die Thätigkeit des „Schaffens mit wirklich werden“[3]); so wird die Kraft zum „Bewuſstsein einzelner wirklicher Wesen, d. h. zur Phantasie des wirklichen, in der Erscheinungswelt gegebenen Menschen“. Aber „die „Gegenwart Gottes im Menschen wirkt nicht in Allen auf gleiche „Weise“, auf die Einen nämlich so, daſs sie ganz darin aufgehen, indem „ihr eignes wirkliches Dasein nicht allein, sondern auch die „ganze übrige Welt der Besonderheit und Wirklichkeit in den Licht- „strudel der Flamme hineingezogen wird“, die „Andern treibt „Gottes Schöpfungskraft (umgekehrt) in die Wirklichkeit hinein, so „daſs die Flamme in ihnen nach allen Seiten ausstrahlt“.

Daſs mit diesen dunkeln Worten unter der doppelten Sphäre dieser beiden Seelenrichtungen Religion und Kunst verstanden werden soll, ist klar genug; gesagt wird es aber noch nicht, weil diese Vorstellungen nur gleichsam erst präparirt werden, um später die entsprechenden Begriffe aus sich herausgehen zu lassen. Solger benutzt hier die Gelegenheit, um gegen die schlechte Romantik eine Lanze zu brechen, die er sehr gut gleichsam als Zwitterrichtung

---

[1]) Erwin II. S. 8. — [2]) S. 11. — [3]) S. 14.

zwischen den eben geschilderten einander entgegengesetzten Richtungen charakterisirt. Es sind Seelen, „welche gleichsam zwischen „zwei Zuständen schweben, aber in ihrem eignen heiligen Gebiete „nicht zu Hause sind"; denn „ein Nebel, in welchem die bestimm„ten Gestalten verschwimmen, bedeckt es ihnen"[1])... „Das aus „der Mitte ausstrahlende Licht blendet sie, dafs sie die Gestalten „der Schönheit nicht deutlich unterscheiden können, und diese wie„der, in dunkle Massen zusammengeflossen, trüben das reine Licht, „so dafs sie ein trüber Schimmer umschwebt und in einem Zustand „des Traumes erhält, den sie in behaglicher Ruhe als den vollkom„mensten preisen; was wir ihnen wohl nicht zugestehen dürfen, „wenn wir anders das Wachen für besser und vollkommner halten „als den Schlaf". — Und doch war für Solger selbst eine Vision nöthig, um darin wie „im halben Traume" die Wahrheit zu schauen! Man kann nicht leugnen, dafs, wenn er auch nicht mit den eitlen Romantikern vom Schlegel'schen Schlage zu verwechseln ist, doch in einiger Beziehung diese Charakteristik auch auf ihn pafst. — „Die lebendige und thätige Phantasie dagegen" mufs die eine oder andere Richtung einschlagen, d. h. „sich entweder ganz in die Gott„heit oder ganz in die schönen Dinge versenken"[2]); so sind sie entweder „heilige Priester oder schöpferische Künstler"[3]).

Hinsichtlich der obigen Auffassung ist nun Zweierlei zu bemerken: einmal, dafs Solger, ebenso wie Schelling, unter *Kunst* etwas ganz Anderes versteht als gewöhnlich, nämlich eine doppelseitige, aber doch identische Thätigkeit, die zugleich höchstes Erkennen und höchstes Schaffen ist. Dies erklärt, warum er — wie wir später sehen werden — eigentlich nur eine wahrhafte Kunst kennt, die *Poesie*, während die andern Künste nur so nebenherlaufen. Zweitens, dafs er im Grunde die Kunst als Thätigkeit ihrem Inhalt nach völlig mit einer Art idealer Naturschöpfung identificirt. Nicht die einzelnen Dinge, sondern das Wesen derselben — dies aber ist ihr Gattungsbegriff — sei Gegenstand der Kunst. Solcher Satz führt nothwendig entweder wieder auf die Urbildlichkeit zurück oder auf die Identität mit der Naturvollkommenheit: Eins ist aber ebensowenig wie das Andere das Wesen der Kunst, weil sie leere Abstrakta sind. Man sieht, dafs es Solgern bei der Kunst ebensowenig wie früher bei der Schönheit auf die konkreten Unterschiede, auf das wahrhaft Substanzielle und Individuelle ankommt, sondern nur auf das abstrakt-Allgemeine. Aufserdem wird man auch hierin

---

[1]) S 20. — [2]) S. 28. — [3]) S. 30.

die nahe Verwandtschaft mit der Schelling'schen Anschauungsweise nicht verkennen.

464. An die obige Erörterung Solger's knüpfen sich nun sogleich zwei Fragen: *Was der Geist des Künstlers sei?* und *Ob die Kunst erlernt werden könne?* Ihre Beantwortung fällt darin zusammen, dafs, „da der Künstler ebensowenig blos durch Entwick„lung der Naturkraft wie durch freie Willkür allein entstehen „könne[1]), sondern — wie das Schelling'sche „Unbewufste und Be„wufste“ — Beides in ihm sich durchdringen müsse, die Kunst nach der einen Seite hin (als Dynamis) nicht erlernt, nach der andern (als Energie) dagegen erlernt werde, das Kunstwerk aber Beides enthalten müsse, nämlich sowohl Produkt der Natur als der Erkenntnifs im Künstler sei. — Aber an dem Kunstwerk sind nicht nur diese beiden Seiten, die es als Produkt des künstlerischen Schaffens enthält, zu unterscheiden, sondern es ist auch in Beziehung einerseits auf die Idee, andrerseits auf die Wirklichkeit zu betrachten. Da das Schöne, also auch seine Verwirklichung als Kunstwerk, nicht blos Abbild der Idee, sondern „die wirkliche Idee „selbst ist“, zugleich aber diese nur „als im Besonderen gegen„wärtig und ganz in die Wirklichkeit übergegangen“[2]), so entstehe in der Idee selbst eine Differenz, deren Bedeutung das Symbol sei. So ist „das Symbol ein Ding der Phantasie, das eben als sol„ches das Dasein der Idee selbst ist“. Der Unterschied zwischen der Idee an sich und wie sie im Kunstwerk ist, d. h. dem Symbol, ist daher nur ein Unterschied in der Weise des Erkennens. Beides — Idee und Symbol — ist Einheit des Allgemeinen und Besonderen; nach der einen Seite des Allgemeinen gefafst, ist diese Einheit *Idee*, nach der des Besonderen: *Symbol*. Somit ist alle Kunst, weil im Kunstwerk diese Einheit verwirklicht wird, symbolisch.

Weiter aber spalte sich der Begriff des Symbols durch die doppelte Beziehung, welche in dem Kunstwerk liegt, nämlich einerseits darauf, dafs es *Werk* ist und andrerseits, dafs es aus dem *Wirken* stammt[3]). Fafst man jene (objektive) Seite in's Auge, so ist es im engeren Sinne symbolisch, fafst man die andere (subjektive), so ist es allegorisch. Im symbolischen Charakter der Kunst liegt also eine gewisse Unmittelbarkeit der Idee, im allegorischen eine Vermittlung mit derselben: so erklärt es sich, dafs Solger die antike Kunst wesentlich *symbolisch*, die christliche wesentlich *allegorisch* nennt[4]). Es bedarf wohl keiner besonderen Hindeutung

[1]) S. 31. — [2]) S. 40. — [3]) S. 47. — [4]) S. 54 ff.

darauf, dafs er auch hier diese Ausdrücke in einem ganz neuen Sinne braucht, so dafs Das, was man sonst unter „Symbol" und „Allegorie" versteht, blos als Scheinsymbol und Scheinallegorie sich erweist.

465. Die allgemeine Gliederung der Künste gründet nun Solger, wie es scheint — denn ganz deutlich ist dies nicht — auf den im Wesen des Schönen selbst, als der Offenbarung der göttlichen Idee, liegenden Grundgegensatz des Wesens und der Erscheinung; sofern nach der einen Seite die sogenannten *redenden Künste*, d. h. diejenigen, welche die Idee in ihrer Wahrheit ausdrücken und folglich von der Erscheinung unabhängig sind, nach der andern die *bildenden Künste*, d. h. die, welche sie in ihrer Erscheinung darstellen, sich entwickeln. Wenn man die Gliederung als scharfe Konsequenz dieses Gegensatzes fafst, so geht daraus hervor, dafs die Poesie die Kunst κατ' ἐξοχήν ist, weil nur sie die Wesenheit darstellt. Als Uebergang scheint die Musik gelten zu sollen, während die bildenden Künste sich direkt auf die Erscheinung beziehen. Weiter spaltet sich dann die Poesie in Folge des näheren Gegensatzes, welcher auch dem Unterschiede des Symbols und der Allegorie zu Grunde liegt und den wir hier schlechthin als objektive und subjektive Form bezeichnen können, in *epische* und *lyrische*, deren Vermittlung dann die *dramatische* ist;[1]) und Letzteres zwar so, dafs, während die epische an die *Vergangenheit*, als zeitlichen Ausdruck der Idee, die lyrische an die *Zukunft*, als Erhebung zur Idee, sich wendet, die dramatische beide als *Gegenwart* versöhnt, indem sie das wirkliche Leben in die ideelle Erscheinung treten läfst. Der Widerspruch aber, der im menschlichen Leben zwischen der Idee und der Erscheinung herrscht, findet hier durch die Kunst seine Auflösung. Das *Drama* ist so zugleich reine Wirklichkeit und reine Idealität, und zwar diese nicht getrennt, sondern vollkommen als Einheit und in Harmonie.

Dies ist eine sehr gute und feine Auffassung; mit Recht findet hierin Solger den Grund[2]), warum „keine Kunst so tief in unser gegen„wärtiges Dasein und unsre Stimmung über dasselbe eingreift und „doch, gründlich verstanden, keine uns so ganz über all' unser Be„dürftiges und Uneiniges emporhebt", wie das Drama. Ebenso fein ist die Zurückführung des Unterschiedes zwischen Tragödie und Komödie auf jenen im Drama versöhnten Widerspruch des wirklichen Lebens, nämlich zwischen der Idee und ihrer Erscheinung. Sie

[1]) S. 90. — [2]) S. 93.

„drücken beide den wahren Gehalt des wirklichen Lebens aus“, aber nach den verschiedenen Richtungen des Wesens und der Erscheinung, insofern in der *Tragödie* die Versöhnung in das Wesen, in der *Komödie* in die Erscheinung verlegt wird. In der Schelling'schen Definition der Komödie, dafs sie „das umgekehrte Ideal“ sei, findet Solger daher, wie er sich ziemlich stark ausdrückt, „mehr „Frechheit als Kühnheit des Gedankens“[1])... „Vielmehr ebenso, „wie sich das Leben selbst in seinem eignen Wesen zerstört, so wird „auch das Wesen gezwungen, in die ganze Nichtigkeit und Zufällig„keit des zeitlichen Lebens mit überzugehen“. Das ist wahrhaft spekulativ gedacht und einer der wenigen Lichtpunkte in der Solger'schen Aesthetik.

466. Der Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung ist also — wie zu bemerken — einmal, als Princip der Unterscheidung der redenden Künste von den bildenden, als allgemeiner, dann, als Princip der Unterscheidung innerhalb der ersteren zwischen Epos und Lyrik, als besonderer gefafst. Bei der Betrachtung der bildenden Kunst, die auf dem allgemeinen Begriff der Erscheinung beruht, sofern es sich bei ihr um die „Darstellung der äufseren Gestalt der „Dinge“ handelt[2]), kommt also derselbe Gegensatz, als besonderer, ebenfalls zur Geltung. So spaltet sich die bildende Kunst in Malerei, welche die Erscheinung nur ihrem Wesen nach fafst, d. h. sie zum Schein herabsetzt, indem sie die Körperhaftigkeit der Dinge in Flächenhaftigkeit verwandelt, und Bildnerei, die das Wesen nur seiner Erscheinung nach fafst, d. h. die Seele als körperliche Form zur Darstellung bringt. So scharf drückt nun zwar Solger den Unterschied nicht aus, aber der Gedanke davon liegt doch in seiner ganzen Erörterung darüber verborgen. Das Unbestimmte in seiner Auffassung gründet sich darauf, dafs er hier den abstrakten Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung nicht konkret als den zwischen *Form* und *Farbe* begreift. Am wenigsten kommt er zu einer tieferen Unterscheidung dieser beiden Elemente, in welcher zugleich der Grund liegt, dafs die Flächenhaftigkeit bei der Malerei, wie die Farblosigkeit bei der Skulptur nur negative Bedingungen ihres Begriffs sind und dafs die positiven und daher wesentlichen, dort in der Farbe, hier in der Form liegen. Dadurch behält, trotz des instinktiv richtigen Gefühls über den Unterschied, seine Darstellung des Verhältnisses etwas Allgemeines, das er unter bilderreicher Sprache zu verdecken sucht.

---

[1]) S. 97. — [2]) S. 100.

Die Parallelisirung der Bildhauerei und Malerei mit der *epischen* und *lyrischen Poesie*, ja mit der *antiken* und *christlichen* Kunst, obschon darin das Wahre liegt, dafs die ihr zu Grunde liegenden Begriffsgegensätze im Allgemeinen auf dasselbe Grundverhältnifs zurückzuführen sind, fördert die nähere Bestimmung jener Kunstgattungen nur wenig, dient ihm vielmehr nur dazu, falsche Konsequenzen zu ziehen. Denn wenn der Gegensatz zwischen Bildnerei und Malerei dem zwischen Epos und Lyrik parallel geht, so drängt sich unwillkürlich die Frage nach der dem *Drama* entsprechenden Gattung auf der Seite der bildenden Kunst auf. Dies soll nun — sofern, wie weitläufig, aber nicht ohne Spitzfindigkeit deducirt wird, Malerei sowohl wie Bildnerei auf die räumliche Erscheinung der Dinge sich beziehen, also das Allgemeine davon die allgemeine Anschauungsform, der Raum, und weiter das Princip desselben, das Maafs (richtiger Ausdehnung nach Dimensionen), ist — die Architektur als die rein räumliche Kunst sein, welche die Materie lediglich unter dem Gesichtspunkt des Maafses betrachte und gestalte. Er lehnt die Hinweisung auf den Ursprung der Baukunst aus dem Bedürfnifs insofern ab, als sie als schöne Kunst gerade ihr Wesen darin habe, über das Bedürfnifs hinauszugehen [1]). Sehr gezwungen kommt aber nun die Vergleichung der Baukunst mit dem Drama heraus: „Wie dieses nicht ein erhöhtes und da„durch gleichsam fremdes Leben darstellt, sondern das gegenwärtige „vor unsern Augen werden läfst, so bildet auch die Baukunst keine „persönliche, von der Idee erfüllte Einzelwesen, die wir als Ideale „ansehen müfsten, wie sie die Bildnerei und Malerei schafft, son„dern umgiebt uns mit einer kunstgemäfsen und schönen Gegen„wart" — was heifst das? —, „deren nächste Wirkung unsere „eigene Stimmung ist, die aus der Betrachtung der Werke jener „anderen Künste doch immer nur als abgeleitet hervorgehen kann". — Das sind blofse Phrasen, die nichts bedeuten, als die Lücke zu verdecken, welche hier offen zu Tage tritt; und die Bemerkung, dafs „dies auch wohl der Grund sei, warum zur wirklichen Vor„stellung des Dramas schöne Baukunst so wichtig ist", ist geradezu abgeschmackt und unwahr. Denn das Drama kann ebenso gut in der Hütte oder im Walde oder auf freiem Felde spielen, ohne im Geringsten an Ideeninhalt oder Wirkung einzubüfsen. Dafs er wie im Drama das epische und lyrische Element, so in der Architektur nicht auch ein plastisches und malerisches nachzuweisen versucht,

[1]) S. 113.

ist fast auffällig, da der Gegensatz zwischen dem konstruktiven und dem dekorativen Princip, welches letztere ja der Skulptur und Malerei zufällt, doch sehr nahe liegt. Vielleicht hielt ihn die Erinnerung daran, dafs Schelling schon Aehnliches geäufsert[1]), davon zurück.

467. Es bleibt nun noch die Musik übrig, da er — wie er ausdrücklich erwähnen zu müssen glaubt — nicht nur die schöne *Gartenkunst*, sondern auch die *Reitkunst* (Equilibristik, Seiltänzerei u. s. f.) zurückweist; obwohl aus falschen Gründen. Denn dafs die Reitkunst als Kunst (wenn sie so überhaupt genannt werden dürfte) „vom Bedürfnifs ausgehe"[2]), kann mit gleichem Recht auch von der Architektur gesagt werden. Auch die Tanzkunst und Schauspielkunst läfst er nur als Beihülfe zum Drama gelten (dasselbe könnte auch von der Musik gesagt werden); „als Künste „für sich" sollen sie nicht gelten, sondern nur als „Aeufserungen „oder besondere Richtungen (!) jener bekannten". Damit sind diese abgethan; ein Beweis, wie wenig es auch Solgern im Grunde um den konkreten Inhalt der Künste — mit Ausnahme etwa der Poesie, wie ja auch bei Schelling — zu thun ist. So wird nur immer ganz abstrakt von *Bildnerei, Malerei, Musik* geredet, aber was nun der substanzielle Inhalt darin sei, der nur in der vollständigen Gliederung seiner selbst bis in die individuellsten Gestaltungen hinein erschöpft wird, davon ist nirgend die Rede. Wenn man also die Solger'sche Aesthetik ein *System* nennen darf, so bleibt dies doch ein blofses Schema, ein Komplex abstrakter Formeln.

Die Musik „bleibt also allein übrig"[3]). Sie „entspringt aus „der Zeit, wie die Baukunst aus dem Raum". Hier wird also mit einem Male die Parallele mit dem Drama fallen gelassen. Im Uebrigen finden wir die bekannten Erklärungen, dafs die Seele sich im Laute äufsere, aber ganz allgemein, und darauf hin wird dann eine neue Parallele konstruirt, nämlich, dafs „sich die Musik zur „Poesie verhalte, wie die Baukunst zur Malerei und Bildhauerei"[4]), denn wie der Laut zur Sprache, so werde der Raum zur organischen Körperhaftigkeit; es sollte aber eigentlich statt *wie der Laut* heifsen: wie die Zeit u. s. f., wenn man nur sagen könnte wozu? werde. Er geht dann wohl auf die Wirkung der Musik ein, aber nicht auf ihren Inhalt.

Das Resultat dieses Gesprächs ist dann dies, dafs zwar die Spaltung der Kunst in solche Gattungen nöthig sei, aber diese Gat-

[1]) Siehe oben No. 453. — [2]) A. a. O. S. 117. — [3]) S. 117. — [4]) S. 119.

tungen deswegen nicht als bloſse Einseitigkeiten des allgemeinen Begriffs zu betrachten, sondern so aufzufassen seien, daſs in jeder „die Kunst an und für sich aus einem Stück vollständig enthalten" sei. Um dies zu begreifen, müsse die Kunst nicht, wie bisher geschehen, „immer blos vom Standpunkt der Phantasie aus, wo gar „kein gemeines Leben ist", betrachtet werden, sondern von dem höheren, worin die ganze Wirklichkeit ebenfalls als Offenbarung der Idee gefaſst wird. Solger drückt dies so aus, daſs es sich darum handele, aufzuzeigen, worin „sich die Kunstwelt mit jener neulich „beschriebenen wesentlichen Welt in dem heiligen Gebiet der Seele „berühre". Dieses etwas dunkle Problem wird hier am Schluſs des dritten Gespräches als Thema des folgenden (und letzten) hingestellt.

468. Als Einleitung in die Erörterung dieses Themas wird zunächst im vierten Gespräch auf den scheinbaren Widerspruch hingewiesen, daſs die Künste zugleich jede die ganze Kunst enthalten und doch auch mangelhaft seien. Die Lösung liege darin, daſs die Eintheilung der Künste aus dem Wesen der Kunst selbst folge, aus dieser Gliederung also nicht der Mangel entspringe, sondern daraus, daſs die Ausführung der Künste mit dem gemeinen Leben den Stoff gemein habe. Nachdem dieser Widerspruch beseitigt ist, geht Solger noch einmal auf die Unterschiede des Drama's ein, wozu hier eigentlich kein Grund vorliegt, und deutet an, daſs das neuere Drama sich von dem antiken durch die Trennung des musikalischen von der unmusikalischen Gattung unterscheide[1]). Ueberhaupt aber beruhe der Gegensatz der antiken gegen die moderne Kunst darin, daſs dort „die vollständigste Verbindung der Künste die gröſste Wirk„lichkeit derselben, das *Drama*, bei den Neueren dagegen der *Gottes„dienst*" sei[2]). Dieser Satz wird nun weitläufig zu beweisen gesucht, wobei manche feine Bemerkungen über die moderne Poesie in ihren verschiedensten Formen und Hauptvertretern abfallen. Das Resultat ist, daſs „die neuere Kunst zu einer inneren Verknüpfung „der Gattungen und der verschiedenen Richtungen strebe, die sie „durch ihre Bedeutsamkeit nehmen muſs"; daſs sie jedoch „eben „dieser Richtungen wegen nirgend ein vollendetes Ganze werden „könne; endlich, daſs sie, wo es ihr noch am meisten gelang, wie „es schien, ihre eigenthümlichen Grenzen verlassen und in die Re„ligion übergehen muſste"[3]). Da sie aber „nicht wohl Kunst zu „nennen wäre, wenn nicht die eine und untheilbare Idee überall

[1]) S. 135. — [2]) S. 144. — [3]) P. 155.

„ganz darin gegenwärtig und dieselbe wäre", so hat sie „einen in-„neren und unsichtbaren Mittelpunkt, um den sich alle Künste in „Uebereinstimmung und harmonischer Bewegung drehen. .. Dieser „Mittelpunkt ist die Religion." Sofern aber „das Wesen der neue-„ren Kunst die Allegorie als aufgelöste Einheit des Inneren und „Aeufseren" ist, so wird denn auch wieder diese als „der unsicht-„bare Mittelpunkt" angegeben [1]) u. s. f.

Alles dies ist in der Luft schwebende und darum unfafsbare, d. h. weder zu widerlegende noch zu bestätigende Phantasterei, welche aber auch eine sophistische Seite hat, sofern auf solche nebulose Vorstellungen, wie *aufgelöste Einheit von Idee und Erscheinung,* die zugleich wieder einfach, nämlich *Mittelpunkt* sein soll, bestimmte Schlufsfolgerungen gebaut werden. Man kann daher *Bernhard* nur Recht geben, wenn er dies „ein in die Luft gebautes Feenschlofs" nennt.

Endlich kommt denn das angekündigte Thema auf's Tapet, aber es wird jetzt [2]) so gefafst, dafs „während bisher nur die Wirkungen „der Phantasie erkannt wurden, nunmehr die *wirkenden Kräfte der* „*Phantasie selbst* betrachtet werden" müfsten. Hiezu sei zunächst wieder zu dem „Wesen zurückzukehren, aus welchem die ganze „Kunst hervorging", zu jener „ewigen Geburtsstätte", um „das Schaf-„fen selbst und gleichsam die Entstehung Dessen, was immerfort „nur aus sich selbst entsteht, zu belauschen" [3]). Das *Schaffen* besteht nun, wie schon früher bemerkt, darin, dafs „das aus der „Mitte (!) der Phantasie entströmende göttliche Licht alle Stoffe und „Farben der besonderen Dinge, die am Umfang derselben liegen, „als Eins und dasselbe an sich trägt"... Dieses Licht sei ein Erkennen, worin Erkenntnifs und Gegenstand zusammenfallen, d. h. die Anschauung: es ist dies die Schelling'sche intellektuelle Anschauung als Einheit des Subjekts und Objekts, nur dafs Solger sie *die höhere Anschauung der Phantasie* nennt [4]), welche deshalb in sich Gegenstand und Erkenntnifs vereinigt, weil sie sowohl Grund des Erkennens als des Schaffens der Dinge ist [5]). — Sofern aber der Gegensatz des Wesens und der Erscheinung bestehen bleibt, erhält die Phantasie eine doppelte Richtung. Die eine, „wodurch die be-„sonderen Gestaltungen aus dem Wesen der göttlichen Idee hervor-„gehen, ist das Bilden der Phantasie"; die zweite, nämlich „das „Bestreben, wodurch die Phantasie die lebendigen besonderen Ge-

---

[1]) S. 156. 157. — [2]) S. 160. — [3]) S. 163. — [4]) S. 166. — [5]) S. 168.

„stalten in die göttliche Idee zurückdenkt[1]), kann man das Sinnen „der Phantasie nennen".

So hat Solger wieder ein paar neue Kategorien hervorgezaubert, die nun sehr fruchtbar verwerthet werden. — Der nächste Schritt ist dieser: *Bilden* und *Sinnen* sind nur auf „die Idee bezogen"; diese „besteht aber auch im Besondern und Einzelnen, wie es von „unsern Sinnen wahrgenommen wird" ... und darum „kann es nicht „anders sein, als dafs die Kunst auch den ganz besonderen Gegen- „stand in seiner Erscheinung ebenso zum Sitz und Mittelpunkt der „Schönheit mache, wie das allgemeine göttliche Wesen selbst"[2]). — Auf diese Weise ist denn der Weg vom abstrakten Ideal zur konkreten Einzelgestaltung jeder Art für die Kunst geebnet. Es macht nun auch Solger keine grofse Sorge, dafs, während früher das bildende Schaffen als „Uebergang der Gottheit in wirkliches Dasein „gedacht" wurde, „nun wohl der Ausdruck ein wenig verändert" und, „um nicht lange zu suchen", dafür *sinnliche Ausführung der Gestalt* gesetzt werde[3]); ebenso müsse „auch der zweite, des Sin- „nens, als des Zurücktragens der besonderen Gestalt in den allge- „meinen göttlichen Gedanken", mit *Empfindung* vertauscht werden. Das Wesentliche dieser Empfindung ist die *Rührung*; und so kann denn *Erwin* den Fichtianer mit einem gewissen Triumph darauf aufmerksam machen, dafs sie „in der Phantasie nicht blos das Bilden „und Sinnen, sondern auch die sinnliche Ausführung und die Rüh- „rung *gefunden* haben"[4]).

Auf solchem Wege kann man allerdings viel finden, man braucht nur von vorn herein, wie bei dem Verstecken von Ostereiern, Das hineinzulegen, was man finden will, und dann zum Schein einige Zeit suchen, namentlich an Stellen, wo nichts zu finden ist, um die Ueberraschung nachher um so täuschender zu machen. So entsteht auch hier ein „freudiges Erstaunen" darüber, dafs „ein ganz „neuer Gegensatz *entstanden* ist, in welchen zwei Hauptkräfte der „Erkenntnifs verwickelt sind", nämlich der *Trieb* und die *Freiheit*. Da sie aber auf beiden Seiten sind, so müssen auch diese Kategorien andern Ausdrücken weichen: der Trieb der Phantasie ist *die Sinnlichkeit in der Phantasie*, die Freiheit dagegen *die Phantasie in der Phantasie* (!)[5]). Jene beiden Richtungen nun des Bildens und Sinnens, von denen jene von innen nach aufsen, diese von aufsen nach innen geht, entsprechen der antiken und christlichen Kunst[6]), d. h. die antike Phantasie ist bildend, die christliche

[1]) S. 177. — [2]) S. 179. — [3]) S. 181. — [4]) S. 182. — [5]) S. 185. — [6]) S. 204.

sinnend, was denn wieder mit dem symbolischen und allegorischen Charakter der beiden Kunstepochen zusammenfallen soll [1]).

Das Gefühl der Willkür in der Behandlung, welches den Leser bei dem ganzen Verlauf dieser Erörterung nicht verläfst, wird zuletzt geradezu peinigend; kaum glaubt man festen Boden unter den Füfsen zu haben, so geräth Alles wieder in's Schwanken und neue Luftgebilde gaukeln vor dem schwindelnden Blick. Das Einzige, was darin einige Festigkeit besitzt, sind die — von vornherein beabsichtigten und in die Entwicklung hineingetragenen — Resultate, wenigstens einige davon, z. B. der Gegensatz zwischen dem Charakter der antiken und neueren Kunst; aber da diese Resultate nur scheinbar solche sind, weil ihre Deduction durchaus phantastisch und ohne logische Nothwendigkeit vor sich geht, so hat diese höchstens den Werth einer etwas umständlichen Definition. Mit Definitionen aber baut man kein System auf, am wenigsten mit phantastischen.

469. Die Schlufsdefinition der obigen Erörterung, auf welche dann weiter gebaut wird, lautet nun so: „Im Bilden entfaltet sich „der Trieb des Nothwendigen zum reinen und unbedingten Dasein, „das Sinnen aber schafft das Zufällige und Wirkliche zu seinem „eignen Wesen um“ [2]). In der That ist hierdurch die verschiedene Tendenz der antiken und neueren Kunst deutlich bezeichnet, so dafs wir diesen Satz immerhin als Ausgangspunkt für das Weitere gelten lassen können. Das Nächste ist, dafs aus dieser Differenz der Begriff des *Humors* entwickelt wird [3]), freilich in einer Weise, wodurch dieses Wort ebenfalls in ganz anderem als dem gewöhnlichen Sinne gefafst wird — ein Verfahren, das wir schon früher bei Solger bemerkten, und wovon wir auch später noch andere Beispiele (z. B. im *Witz* und in der *Ironie*) antreffen werden.

Der *Humor* entsteht nämlich nach Solger dadurch, dafs sich (in der modernen Kunst, denn die antike entbehrt ihn) „die Idee „ganz in das wirkliche, gegenwärtige Leben hineinbegiebt, und dafs dem „Künstler in seiner eignen Wahrnehmung und der ganz eigenthümlichen Richtung derselben das Göttliche selbst erscheint“. Das „Aeufserste in dieser Art, worin das Wesen der Phantasie beständig zerstückt wird und sich in tausendfältigen Richtungen in die „sinnlichen Triebe und Gefühle zerspaltet, dagegen aber auch alles „Wahrgenommene und Empfundene für ihn nur etwas ist durch „seine Bedeutsamkeit auf das in demselben erscheinende göttliche „Wesen, kann als das rein Entgegengesetzte von dem Zustande gel-

[1]) S. 209. — [2]) S. 222. — [3]) S. 225.

„ten, wo die Phantasie sich selbst und Alles aus der Idee der Gott-„heit schafft". Dies ist, „was wir Humor zu nennen pflegen, mit „einem Worte aus dem Lande, wo die Sache am meisten verbreitet „ist" (?). Schon Ben Johnson habe „nachdrücklich widerlegt, dafs „der Humor nicht blos eine äufsere, einzelne Sonderbarkeit sei, die „sich der Mensch aus Schlaffheit oder theilweiser Narrheit ange-„wöhnt hat", aber wenn Johnson ihn als „eine einseitige und be-„schränkte Richtung nimmt, welche die den Charakter bildenden „Neigungen und Leidenschaften nehmen", so genüge das auch noch nicht, sondern „im Humor ist die Gegenwart und Besonderheit der „Gottheit die der wirklichen Welt selbst" (!). Die Bezeichnung des Humors als „ein umgekehrtes Erhabnes" oder als „ein auf das Un-„endliche angewandtes Endliches" (Jean Paul definirt aber nur das *Lächerliche* so, keineswegs den Humor[1]) sei daher nur ein Theil seines Wesens. „Alles ist im Humor in einem Flusse und „überall geht das Entgegengesetzte, wie in der Welt der gemeinen „Erscheinung, in einander über"[2]), das Tragische ist mit dem Komischen versetzt, und das Lächerliche hat einen tragischen Hintergrund. Weil er so Alles, „auch die Idee, zu Nichte macht, äufsert „sich der Humor oft auf eine krankhafte Art, und doch ist er wie-„der Das, was in der neueren Welt die sinnliche Kunst am meisten, „ja fast allein davor schützt, in blofse gemeine Schmeichelei für die „Sinne auszuarten."

470. Phantasie und Sinnlichkeit bilden also die beiden Basen des Gegensatzes zwischen der antiken und neueren Kunst, aber so, dafs sie zugleich verbunden sind auf jeder Seite (eins das Moment des andern). Nun scheint es aber doch, dafs beide nur einseitige Sphären des Kunstschaffens darstellen; und dafs die wahre Kunst „den Uebergang zwischen beiden ausmacht"[3]). Dieser Uebergang wäre also „das Band zwischen dem Wesen und der Erscheinung." In der *Anschauung* liegt er nicht, denn „hier sind die Gegensätze „nur als vereint zu denken", es ist „also ein neues Mittel zu suchen, „diese Beziehungen (?) durch Uebergang zu vereinigen"; und dieses wird darin gefunden, dafs „das Schaffen auch als Beziehung be-„trachtet wird", die Kraft aber, „die das Wirkliche (?) durch Be-„ziehungen in sich selbst verknüpft und, indem sie dasselbe dadurch „zum Allgemeinen erhebt, einen beständigen Verkehr und Ueber-„gang zwischen beiden Seiten" (des Wirklichen? es war ja von Phantasie und Sinnlichkeit die Rede als diesen Seiten) „hervor-

---

[1]) Vergl. oben S. 689. — [2]) *Erwin* II. S. 281. — [3]) S. 238.

„bringt", ist . . . „der künstlerische Verstand". Selbstverständlich ist nun wieder Das, was gewöhnlich unter *Verstand* verstanden wird, ein bloſses „Vorurtheil", was Adelbert „mit der Wurzel auszurotten „gedenkt". Dieser künstlerische Verstand [1]) nämlich ist „ein Abkömmling des göttlichen, durch welchen Göttliches und Irdisches, „dasselbe Weltall bildend, in gleichschwebender Einstimmigkeit zu„sammengehalten wird." So vollendet „die göttliche Kunst auch „den Verstand erst in sich selbst und leitet ihn, statt ihn aus dem „Gleichgewicht zu bringen und einem blinden Rasen (?) hinzu„geben — wie die Menge zu glauben pflegt" (daſs der Verstand *rase*?) — „vielmehr zur klarsten und Alles durchdringenden Ein„sicht und Beruhigung".

Nachdem so der „künstlerische Verstand" begrifflich präparirt ist, kommt *der Witz* an die Reihe. Er ist nämlich „die Fähigkeit „des Verstandes, die gemeine Erscheinung des Wirklichen aufzu„heben, indem er in den Verhältnissen und Gegensätzen unmittelbar „als gegenwärtig die mit sich selbst zusammenschlagende Anschauung „enthüllt, woraus sie hervorspringen oder wo sie in einander fal„len" [2]). — Eine andere Fähigkeit des Verstandes ist *die Betrachtung*, welche darin bestehe, daſs „das Auge des Verstandes, durch schar„fes und ruhig fortgesetztes Hinblicken auf den die ganze Welt ein„hüllenden Glanz der Idee, das Mannigfaltige und Lebendige als „zugleich seiend und darin spielend aus einander legt" [3]). Wie nun diese *Betrachtung* wieder der antiken Kunst, so ist der *Witz* der neueren eigenthümlich. Was man sonst etwa unter „Witz" und „Betrachtung" verstehen möchte, sei blos Scheinwitz und Scheinbetrachtung [4]). Folgerecht wird nun das *Bilden* oder, wie es jetzt heiſst, „Darstellen" mit der betrachtenden Seite des künstlerischen Verstandes, das *Sinnen*, das sich nunmehr in „Schilderung" verwandelt, mit der witzigen Seite desselben in Beziehung gestellt, so daſs „weder die Darstellung ohne Betrachtung noch das Sinnen „der Phantasie und die Rührung ohne den Witz in Wirklichkeit und „Thätigkeit gedacht werden kann" [5]). Solger kann hier, wie schon früher [6]) bemerkt wurde, den Wunsch nicht unterdrücken, daſs diese Ausdrücke: *Betrachtung* und *Witz*, *Darstellung* und *Schilderung* „durch den Sprachgebrauch so festgesetzt werden möchten"; ein Wunsch, den der Sprachgebrauch indeſs, wie bekannt, zu erfüllen sich geweigert hat. Uebrigens ist die Hinweisung darauf, daſs ja die Bildhauerei wesentlich *Darstellung*, die Malerei dagegen

[1]) S. 240. — [2]) S. 250. — [3]) S. 246. — [4]) S. 251. — [5]) S. 261. — [6]) S. oben No. 459.

Schilderung sei, ganz hinfällig und nichtssagend, ja nicht einmal richtig. Denn die Malerei stellt ebensowohl dar wie die Bildhauerei, und die Schilderung — man müſste denn dies Wort in dem altfränkischen Sinne von *Schilderei* nehmen — kommt ihr gar nicht zu, sondern vielmehr der beschreibenden Poesie.

Mit *Erwin* [1]) sind wir nun „auf den Schluſsstein begierig, den „Adelbert dem Ganzen aufsetzen wird"; wir übergehen daher die principiell unwesentlichen Bemerkungen über *Betrachtung* und *Witz* hinsichtlich der Stellung, die sie in der alten und neueren Kunst einnehmen, um zu dem letzten und das ganze System vollendenden Begriff — nämlich zur Ironie — zu gelangen. Zu dieser kommt Solger durch die Reflexion, daſs „die Idee, die doch ewig und un-„vergänglich sei, durch Betrachtung und Witz mit in die Nichtig-„keit aufgehe"... „Geht nämlich die Idee durch den künstlerischen „Verstand in die Besonderheit über, so drückt sie sich nicht allein „darin ab, erscheint auch nicht blos als zeitlich und vergänglich, „sondern sie wird das gegenwärtige Wirkliche und, da auſser ihr „nichts ist, die Nichtigkeit und das Vergehen selbst; und un-„ermeſsliche Trauer muſs uns ergreifen, wenn wir das Herrlichste „durch sein nothwendiges irdisches Dasein in Nichts zerstieben sehen. „Und doch können wir die Schuld davon auf nichts Anderes wäl-„zen als auf das Vollkommne selbst in seiner Offenbarung für das „zeitliche Erkennen... Dieser Augenblick des Ueberganges nun, in „welchem die Idee selbst nothwendig zu Nichte wird, muſs der „wahre Sitz der Kunst sein... Hier also muſs der Geist des Künst-„lers alle Richtungen in einen Alles überschauenden Blick zusam-„menfassen, und diesen über Allem schwebenden, Alles vernichten-„den Blick nennen wir die Ironie." ... „Wer nicht den Muth hat, „die Ideen selbst in ihrer ganzen Vergänglichkeit und Nichtigkeit „aufzufassen, der ist wenigstens für die Kunst verloren. Es giebt „freilich auch eine Scheinironie, wie Scheinwitz und Schein-„betrachtung. Diese besteht darin, daſs man dem Nichtigen ein „scheinbares Dasein leiht, um es desto leichter wieder zu vernich-„ten, entweder wissentlich, und dann ist es ein gewöhnlicher Scherz, „oder unbewuſst, indem man das Wahre anzugreifen glaubt, und „dann kann sie zur Ruchlosigkeit führen"... weil sie darauf hinausgeht, „durch den gemeinen Lauf der Welt zu beweisen, daſs es „keine Tugend, keine Wahrheit, nichts Edles und Reines gebe und „daſs der Mensch, je hoffnungsvoller er nach diesem Höheren strebt,

---

[1]) S. 265.

„nur desto tiefer in den Schmutz der Sinnlichkeit und Gemeinheit „hinabstürze".

Das klingt nun freilich böse für den Scheinironie. Allein worin beruht denn nun eigentlich der Unterschied zwischen der „ganzen „Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Idee", welche aus der Nothwendigkeit der *Besonderung* entspringt, und der „Beugung der Wahr„heit und Tugend", die sich auf den *gemeinen Lauf der Welt* stützt? Worin liegt denn die gewaltige Kluft zwischen dem „Zerstieben alles „Herrlichsten in Nichts durch das nothwendige irdische Dasein" und dem „Herabstürzen des Strebens nach dem Höchsten in den Schmutz „der Sinnlichkeit"? — Der ganze Unterschied möchte schliefslich darin bestehen, dafs die Charakteristik der *Scheinironie* gegenüber der echten (Solger'schen) Ironie auf eine Uebersetzung aus dem Pathetischen in's Triviale hinausläuft, während der Inhalt beider ziemlich derselbe ist. Es scheint nämlich ziemlich gleichgültig, ob man das *Irdische* so oder „Schmutz der Sinnlichkeit", das *Besondere* so oder „gemeinen Lauf der Welt" nennt, ferner ob man auf der andern Seite der Parallele für die *Idee* die Ausdrücke „Tugend", „Wahr„heit", „Edles", „Reines" u. s. f. setzt: in beiden Gegensätzen ist der Prozefs doch immer der, dafs die *Idee vernichtet* wird. Solger's scharfe Kontrastirung der echten und der Scheinironie kommt mithin nur auf einen Scheinkontrast hinaus.

Dies Resultat, dafs die Idee vernichtet wird, theilt die erhabne Solger'sche *Ironie* völlig mit der *ruchlosen Scheinironie*, und der Unterschied liegt schliefslich nur darin, dafs die Solger'sche Ironie einen tragischen, die Lucian'sche[1]) einen skeptischen Beigeschmack hat, d. h. dafs jene gesinnungsvoll, diese gesinnungslos sich geberdet. Aber dieser Unterschied hat lediglich eine subjektive Bedeutung; in dem einen Fall ist das ironische Subjekt traurig, in dem andern ist es frech; beide aber haben „ihre Sache „auf Nichts", d. h. auf Vernichtung, gestellt: und das ist schliefslich die Hauptsache.

c) **Resultat der Solger'schen Aesthetik.**

471. Die Ironie, als dieser Selbstvernichtungsprozefs der Idee mittelst Verendlichung, ist mithin der eine, die Versenkung in den Glauben, d. h. die Erhebung in eine abstrakte Unendlichkeit, die andere Seite des wesentlich negativen Resultats der Solger'schen Aesthetik. Schon Hegel[2]) hat richtig darauf hingewiesen, dafs diese Negativität, in der Solger stecken blieb, nur ein Moment der Idee,

---

[1]) Im Schelling'schen *Bruno*. — [2]) *Aesthetik* I S. 88.

die blofse dialektische Unruhe und Auflösung des Unendlichen und Endlichen, nicht aber die ganze Idee sei. Genauer ist diese *Ironie* Solger's nur ein Durchgangspunkt der Idee in ihrer Bewegung vom Absoluten durch das Besondere zum Individuellen. Diese Besonderung, als der reine Zwiespalt der Idee in sich, der sich erst in der konkreten Individualität löst [1]), kann allerdings als Ironie der Idee gegen sich selbst gefafst werden; aber der *Witz* davon ist dann der, lafs diese Negativität sich durch sich selbst wieder aufhebt zur Affirmation. Damit hört aber auch die Ironie und überhaupt der Spafs auf, und es wird voller Ernst mit der Idee. Solger ist nicht zu lieser Art von Ernst, der, weil er auf substanziellem Erfülltsein beruht, zugleich heiter ist, vorgedrungen, sondern nur bis zu jenem raurigen Ernst, der aus der Entsagung stammt. Diese Trauer trägt, n's Malerische übersetzt, ganz das Gepräge der „trauernden Königsaare“ und der „trauernden Juden“ der altdüsseldorfer Schule, l. h. sie ist wesentlich romantisch gefärbt; und Solger kann von ilück sagen, dafs seine philosophische Trauer durch keine „trauernden Lohgerber“ parodirt worden ist.

Dem Endresultat der Solger'schen Philosophie auf dem Gebiet es Schönen fehlt so das Moment wahrhafter Versöhnung, nämlich er Auflösung jener Dissonanz, die er *Ironie* nennt, in einen vollommen affirmativen Schlufsakkord. Wäre er dahin gekommen, so rürde auch die ganze Form seines Entwicklungsprozesses der ästheischen Idee wahrscheinlich eine andere geworden sein. Jenes Moaent der Abstraktivität, das sich bald als Phantastik [2]), bald als ophistischer Formalismus offenbart, ist wesentlich bei ihm nur die 'olge davon, dafs er in der Negativität stecken geblieben.

Man pflegt in neuerer Zeit Solger dicht neben Hegel, ja über ım, d. h. als auf einem höheren Standpunkt stehend, zu betrachten. s ist möglich, dafs Solger, wenn er länger gelebt, sich auf einen olchen höheren Standpunkt herausgearbeitet hätte. So weit er aber irklich gekommen ist, kann von einer Gleichstellung, geschweige Ieberordnung nicht die Rede sein. Dennoch ist das Verhältnifs eines Standpunkts zu dem Hegel'schen von höchstem Interesse.

---

[1]) Vergl. oben No. 457 (S. 874). — [2]) Wie Solger ein warmer Anhänger und rofser Verehrer Tieck's sein konnte, ist hieraus erklärlich. Was diesen letzteren etrifft, so bemerkt Hegel über ihn: „Tieck und ähnliche vornehme Leute thun zwar ganz familiär mit solchen Ausdrücken, wie Ironie, ohne jedoch zu sagen, was sie bedeuten. So fordert er zwar stets Ironie, doch geht er nur selten an die Beurtheilung grofser Kunstwerke. So ist seine Anerkennung und Schilderung ihrer Gröfse freilich vortrefflich; wenn man aber glaubt, hier finde sich die beste Gelegenheit zu zeigen, was die Ironie in solchen Werken, wie z. B. *Julie und Romeo*, sei, so ist man betrogen, — von Ironie kommt nichts mehr vor.“

Oberflächlich betrachtet scheint zwar zwischen der Tendenz der beiden Philosophien gar nicht eine so tiefe Kluft zu existiren, als sie in der That vorhanden ist. Man kann nämlich sagen, daſs sowohl Solger wie Hegel die Idee als das allein Wirkliche und Wahrhafte begreifen; aber indem Hegel das Wesen des Wirklichen als Gedanken, d. h. als wissenschaftliches Erkennen faſst, läſst er die wirkliche Welt in das Denken aufgehen, während Solger das Wesen, die Idee, in die Wirklichkeit auf- d. h. darin untergehen läſst. Für Hegel ist das Wirkliche, die Verendlichung, ein positives Moment der Idee, für Solger ein negatives: der Widerspruch zwischen beiden kann gar nicht gröſser sein. Auch hinsichtlich der Natur des Erkennens herrscht dieser Widerspruch zwischen beiden. Wir werden später sehen, wie bei Hegel das Denken nicht als solches, sondern sofern es höchste menschliche Erkenntniſs ist, zugleich seinem Inhalt nach das Denken des Absoluten selbst ist, und wie hieraus jene Willkür der abstrakten Spekulation in die Hegel'sche Dialektik hineinkommen muſste, worauf sich die Forderung eines entschiedenen Hinausgehens über den reinen Idealismus gründet. Phänomenologisch betrachtet, ist das spekulative Denken für Hegel nicht blos die relativ höchste Weise des Erkennens, die letzte Stufe einer Reihe von Erkenntniſsstufen, sondern die theoretische Selbstproduction des Absoluten selbst. Im geraden Gegensatz dazu betrachtet Solger das höchste Erkennen im Menschen selber nur als phänomenologisches Produkt der Selbstverwirklichung des Absoluten, also als ein endliches, wie die wirklichen Dinge auch, nur als ein höheres, aber, wie diese, doch als wesentlich negatives; d. h. in der menschlichen Erkenntniſs verhalte sich das Absolute ebenfalls nur ironisch: seine Verwirklichung darin sei nicht minder wie in den Dingen *Selbstvernichtung der Idee.* Er stellt daher auch die Forderung auf, über dasselbe hinauszugehen zu einem höheren Erkennen; aber dies soll dann nicht mehr Denken sein — sondern (in objektiver Beziehung) *Offenbarung*, *Vision*, *Traum*, (in subjektiver) *Glauben.*

Was die Aesthetik betrifft, so erklären sich seine zum Theil phantastischen, zum Theil paradoxalen Ansichten durchaus aus dieser seiner spekulativen Stellung. Wenn man die letzten Konsequenzen ziehen wollte, so würde sich herausstellen, daſs auch hier die Resultate nur negative Bedeutung haben, so daſs Das, was er unter *Kunst* versteht, im Grunde gar nicht existirt und existiren kann. und ebensowenig das *Schöne* irgendwie eine Wirklichkeit besitzt, sondern ironisch sich selbst vernichtet, sobald es den Versuch macht, in Wirklichkeit überzugehen.

472. Es bleibt uns noch ein Wort der Rechtfertigung dafür zu sagen, dafs hier nicht die in Form systematischer Begriffsentwicklung von Solger gehaltenen *Vorlesungen über Aesthetik* [1]), sondern sein *Erwin* bei der Darstellung seines Princips zu Grunde gelegt werde, wodurch dieselbe keineswegs erleichtert worden ist. Es ist dies nicht ohne guten Grund geschehen. Die *Vorlesungen* beruhen bekanntlich nicht auf einem Manuskript Solger's, sondern auf der Ausarbeitung eines denselben nachgeschriebenen Kollegienheftes; es ist — selbst für den Herausgeber — gar nicht möglich, mit Sicherheit zu bestimmen, wie sich diese Ausarbeitung sowohl in qualitativer wie in quantitativer Beziehung zu den Gedanken Solger's wirklich verhält; und die Stellen darin, welche von Solger's sonstiger Anschauungs- und Ausdrucksweise in wesentlichen Punkten abweichen, sind zahlreich genug, um diese Vorlesungen nur mit grofser Vorsicht als seine thatsächlichen Gedanken aufzunehmen. — Aber es kommt noch ein anderer Punkt hinzu, nämlich der, dafs Solger sich selbst mit grofser Entschiedenheit gegen die Veröffentlichung solcher Kompendien ausgesprochen hat, da er bis zu seinem Tode an dem Satze festhielt, das Gespräch sei die einzige wahrhafte Form philosophischer Darstellung. Er betrachtete es, wie der Herausgeber in der Vorrede selbst gesteht, „als das Ziel seines Le„bens, in kunstgemäfser Darstellung die Ideen, die ihm die höch„sten waren, auszubilden und auch Andern lebendig und wirklich „zu machen“ und bekennt [2]), dafs er „nicht wisse, wie er anders „thun solle“ . . . denn „das Eigne und Individuelle sei auch das „Lebendigste, und eben deshalb schreibe er Gespräche, nicht aus „Nachahmung oder Vorsatz, sondern aus Trieb und Gefühl des „Wahren . . . Philosophiren könne und dürfe man nicht ohne System; „aber wie eben das System individuell und selbsterfahren wird, das „lasse sich nur im Gespräch darstellen“.

Der Herausgeber erinnert selber mit Recht hiegegen, dafs „gerade diese subjektive Seite des individuellen Selbsterfahrens die „gleichgültige, zufällige ist, die vielmehr abgestreift werden mufs, „wenn das System in seiner reinen Gestalt als objektive Wahrheit „mit überzeugender Gewalt auftreten soll“; aber, da Solger diese Form nicht selber abgestreift hat, so bleibt es doch sehr fraglich, ob dies von einer fremden Hand mit Erfolg unternommen werden kann. Ja, es ist eine Aeufserung von Solger vorhanden, welche

---

[1]) *K. F. W. Solger's Vorlesungen über Aesthetik*, herausgegeben von K. W. L. Heyse. Leipzig (Brockhaus 1829). — [2]) *Nachgelassene Schriften* Bd. I S. 224. 291.

solche Veröffentlichung von Vorlesungen geradezu mifsbilligt[1]): „Man „denkt gar nicht daran", schreibt er in einem Briefe, „dafs ein „Kollegienheft und ein Buch zwei himmelweit verschiedene Dinge „sind; darum werden so oft Vorlesungen gedruckt, welche „Manier ich durchaus nicht billigen kann." — Da nun ohnehin die *Vorlesungen* im Princip vom *Erwin* nicht abweichen — wäre dies, so würde es nur ein Grund mehr sein, um sie nicht zu berücksichtigen —, sondern der Unterschied, abgesehen von der Form der Darstellung, wesentlich nur in weiterer Ausführung einiger Punkte, namentlich was die Arten der einzelnen Kunstgattungen betrifft, beruht, so war für uns nur die Alternative vorhanden, entweder das eine oder das andere Werk zu Grunde zu legen. Warum wir uns für den *Erwin* entscheiden mufsten, ist bereits gesagt.

Dennoch enthalten die Vorlesungen Manches von grofser Bedeutsamkeit; namentlich gehört dahin die historische Einleitung. Solger ist der Erste gewesen, welcher die Grundzüge einer *Geschichte der Aesthetik* entworfen hat, obwohl er den darin enthaltenen Fortschritt der ästhetischen Idee nach ihren wesentlichen Momenten nicht erkannt hat, sondern sich nur von Plato ab bis auf Schelling herab kritisch über die einzelnen Aesthetiker äufsert. Dennoch verräth diese Kritik in den meisten Fällen ein tiefes Verständnifs, z. B. bei Winckelmann und Herder, von welchem Letzteren er sagt, er habe die Ideen mehr verwirrt als aufgeklärt. Wenn wir daher auch auf ein näheres Eingehen der *Vorlesungen* hier verzichten müssen, so können wir doch sagen, dafs sie das erste *System der Aesthetik* enthalten, welches diesem Namen einigermaafsen entspricht[2]).

2. Krause.

Allgemeiner Standpunkt. Biographisches.

473. Karl Christian Friedrich Krause ist am 6. Mai 1781 zu Eisenberg geboren; er studirte gegen Ende des Jahrhunderts in Jena Theologie und Naturwissenschaften, Philosophie und Mathematik und habilitirte sich daselbst 1802. Bald jedoch wurde er an die Akademie für Ingenieure nach Dresden berufen, wo er bis zur Auflösung der Anstalt blieb, um dann nach Berlin überzusiedeln. Er stiftete hier mit Jahn, Zeune u. A. die *Gesellschaft für Deutsche Sprache*, hielt jedoch nicht lange aus, sondern trat mehrjährige Reisen in's Ausland an. Im Jahre 1823 finden wir ihn

---

[1]) A. a. O. S. 225. — [2]) Vergl. jedoch oben S. 898.

als Docenten der Philosophie in Göttingen, wo er bis 1831 blieb. Er starb in München 1832. Er hat sich viel mit freimaurerischer Symbolik abgegeben und trug sich mit der Idee eines *allgemeinen Menschenbundes* herum, wofür er von den Freimaurern selbst angefeindet wurde.

Krause mufs ein wunderlicher Kopf gewesen sein, in welchem abstrakte mathematische Formeln neben schwärmerischem Mysticismus friedlich beieinander wohnten. Er hat eine Menge Werke aller Art geschrieben, *Logik* und *Logenvorträge*, *Urbild der Menschheit* und *Primzahlentafeln*, *Naturphilosophie* und so auch eine *Aesthetik*. Sein *Grundrifs der Aesthetik* ist von Leutbecher nach seinem Tode herausgegeben: solche Apokryphik scheint fast das gemeinsame Merkmal der ganzen idealistischen Richtung zu sein, denn Krause theilt dies Schicksal mit Schelling, Solger und Schleiermacher, ja auch mit Hegel. Da aber von ihm nur dieser *Grundrifs* vorhanden ist, haben wir uns darauf einzulassen.

Interessant ist bei der Betrachtung der Krause'schen Aesthetik, zu sehen, wie er überall dahin strebt, das Fernste und Unadäquateste miteinander zu vermitteln, um dadurch eine Ueberschau über ein Ganzes zu erhalten, wenn dieses „Ganze" auch oft nur als ein künstliches Gebilde der Phantasie erscheint. Natur, Gott und Mensch: Alles fafst er unter dem Gesichtspunkt harmonischer Totalität; in den *Zahlenreihen der Analysis* ebensowohl wie in dem *lebendigen Universum* sieht er nur organische Einheiten. Die *höchste Idee* Schelling's wird bei Krause als *Wesen* zum Kernpunkt absoluter Totalität. Ein Lieblingsausdruck von ihm ist daher das Wort *Bund*. Dies wendet er an, wo es irgend angeht, manchmal auch, wo es nicht angeht. In solchem Sinne spricht er nicht blos von einem *allgemeinen Menschenbunde*, sondern von einem *Wissenschaftsbunde*, einem *Kunstbunde*, *Schönheitsbunde*, *Rechts-* und *Tugendbunde*, *Gottinnigkeitsbunde*, ja von einem *Vereinbund von Kunst und Wissenschaft* und, mit noch gesteigerter Tautologie, von einem *Ganzbunde für alle Grundformen des Lebens*. — Aus solchen Bezeichnungen geht allerdings hervor, dafs seine Philosophie gleichsam die Ahnung der allumfassenden Wahrheit enthält, eine Ahnung freilich, die nur bis zu dem Sehnen danach gelangt, welches sich in solcher Häufung identischer Vorstellungen zu genügen sucht, aber nicht im Stande ist, zum Begreifen des in der Gestaltung differenten Inhalts und zum Zusammenfassen desselben in eine gegliederte Einheit sich durchzuarbeiten. — Schon aus diesem Grunde ist daher von einem eigentlichen ästhetischen Princip bei ihm nicht zu sprechen; und so

kann es denn nicht auffallen, dafs, wenn auch seine Anschauung wesentlich in Schelling wurzelt oder doch durch dessen Philosophie angeregt ist, er auch Schiller'sche und Kant'sche Ideen, ja selbst Fichte'sche Vorstellungen, ohne sich um die daraus entspringenden Widersprüche zu kümmern, aufnimmt und zusammenmischt.

Dennoch erhebt er sich manchmal zu tiefen Anschauungen, die über alle diese Philosophen hinausgehen, ohne freilich dieselben, sei es mit Klarheit zu determiniren, sei es zu fruchtbaren Konsequenzen fortzuführen. Man kann z. B. — ohne Hegel zu nahe zu treten — sagen, dafs Krause zuerst in der Geschichte, nicht der Kunst, sondern der menschlichen Kultur überhaupt, auf das darin wesentlich mitwirkende ästhetische Element der Entwicklung neben dem ethischen, religiösen, politischen u. s. f. aufmerksam gemacht hat. Sein Begriff der *Lebenskunst*, welcher diese anthropologische Betrachtung der ästhetischen Idee nur auf das Gebiet der Individualität überträgt, ist nur scheinbar eine Reminiscenz an die *ästhetische Erziehung* Schiller's, in Wirklichkeit jedoch wesentlich auf jene historische Auffassung begründet. — Aufserdem ist auch bei ihm wie bei Solger das Streben nach Emancipation der philosophischen Sprache von der fast zum Jargon gewordenen Terminologie hoch anzuerkennen.

a) Das ästhetische Princip Krause's.

474. Die Unklarheit und Phantastik, von der auch Krause — wie überhaupt der Schellingianismus — nicht frei ist, darf indefs gegen das Tiefe und Bedeutende seiner Auffassung nicht ungerecht machen; es ist viel leichter, ihm formale Widersprüche nachzuweisen, als seine Denkweise ihrem Inhalt nach zu verstehen und zum Verständnifs zu bringen. Wir wollen uns deshalb damit begnügen, zunächst überhaupt eine Vorstellung von seiner Weise des Philosophirens zu geben, sodann aber dabei diejenigen interessanten Punkte zu bezeichnen, in denen sich ersichtlich eine neue Seite der ästhetischen Idee offenbart.

Es ist, wie bemerkt, sehr schwer zu sagen, was eigentlich Krause's Grundprincip sei. Zurückführung aller Erscheinungen des geistigen wie körperlichen Lebens auf *organische Einheit* und aller organischen Einheiten auf eine letzte *absolute Einheit:* diese Umschreibung deutet wenigstens im Allgemeinen die Tendenz seines Philosophirens an. Diese letzte absolute Einheit ist ihm *Gott* als das „unbedingte und unendliche Eine, selbstständige und freie Wesen" [1]). Aus ihm entspringen mithin, oder richtiger: er umfafst alle

[1]) *Aesthetik* § 20.

besonderen organischen Einheiten, zunächst die identischen Sphären des *Wahren*, *Guten* und *Schönen*, welche deshalb jene Bestimmungen als Grundwesenheiten ebenfalls in sich enthalten; objektiv sind diese Bestimmungen zu fassen als *Einheit*, *Selbstständigkeit* und *Ganzheit*. — Hier ist zunächst die erste und dritte Bestimmung in ihrer Differenz von Wichtigkeit. *Einheit* ist das Unentfaltete; zur Entfaltung bedarf es der Besonderung: dies versteht er offenbar unter der *Selbstständigkeit*, die er durch Freiheit, Selbstgenügen und Selbstgesetzlichkeit erklärt. So wird sie das Mannigfaltige, aber als auf *Selbstgesetzlichkeit*, d. h. auf innerer Gesetzmäfsigkeit beruhend, bleibt sie zugleich auch Einheit, d. h. sie ist Ganzheit. Denn das *Ganze* ist die Einheit, worin die Theile zugleich gesetzt und als solche aufgehoben sind. Das sind also ganz spekulative Gedanken. Eine solche Einheit nun ist auch die Schönheit. Das Moment des *Selbstgenügens*, welches die Beziehung auf Anderes ausschliefst, unterscheidet sie vom *Nützlichen*. Krause drückt dies so aus: „Das „Schöne ist schön durch Das, was es ist, nicht durch Das, was es „bedeutet."

Es ist dies einer jener Punkte, worin er durchaus über seine Vorgänger hinausgeht, denn hiedurch wird die ganze Solger'sche Theorie von dem symbolischen, resp. allegorischen Charakter der Kunst umgestofsen. Zwar leugnet Krause keineswegs die Bedeutsamkeit des Schönen, im Gegentheil nennt er ausdrücklich sowohl das Bedeutsame schön als das Schöne bedeutsam, aber so sind sie nur einander begleitende, keineswegs bedingende Eigenschaften, oder: es giebt auch Schönes, was nicht bedeutsam, Bedeutsames, was nicht schön ist.

Näher sucht er dann die *Ganzheit* des Schönen, in welcher er, wie wir sehen, die alte Formel der Einheit des Mannigfaltigen in tieferer Weise fafst, zu bestimmen. Wenngleich er daher in diesem Prozefs die *Mannigfaltigkeit* noch nicht nennt, so liegt sie doch durchaus in der Entwicklung des Begriffs. Mit Recht bezeichnet er daher die Vielheit als *eigenthümliche Wesenheit*[1]) der Schönheit. Wenn man erwägt, dafs in dem dreitheiligen Stufengang sowohl des besonderen wie des allgemeinen Begriffs — nämlich des besonderen als Freiheit, Selbstgenügen und Selbstgesetzlichkeit, des allgemeinen als Einheit, Selbstständigkeit und Ganzheit — die zweite Stufe, als das Moment des Uebergangs aus der ersten zur dritten, dort *Selbstgenügen*, hier *Selbstständigkeit* genannt wird, so recht-

[1]) A. a. O. § 15.

fertigt sich die Identificirung der Vielheit oder *Mehrheit*, als wesentliches Moment des Schönen, mit der *Besonderung* vollkommen. Die Ganzheit ist somit die gesetzmäfsige Einheit des Mannigfaltigen, welche er als solche die *Vereinheit* nennt. — Man mufs sich an diese sonderbar klingenden Ausdrücke nicht stofsen, die aus einem etwas barocken Streben, die philosophische Sprache zu nationalisiren, entspringen. Die Unterscheidungen, welche er dadurch erzielt, sind trotz ihrer Ungewöhnlichkeit in der Bezeichnung doch fein und richtig. So erscheinen diese selben Momente, welche entschieden den dialektischen Prozefs der Selbstbewegung der Idee vorahnend ausdrücken, in Hinsicht des Absoluten (Gott) als „Einheit, „Selbheit und Ganzheit," in Hinsicht der ästhetischen Idee als „Einheit, Mannigfaltigkeit und Harmonie"; ihr Inhalt ist aber ganz der nämliche.

b) Stufengang des Schönen und der Kunst.

475. Nachdem so die allgemeinen Momente des Schönen bestimmt sind, geht Krause zur näheren Bestimmung des dritten, affirmativen und daher konkreten Moments, der *Ganzheit*, fort, indem er ganz richtig darin, in Bezug auf das Mannigfaltige, die Momente der *Gröfse* und der *Gestalt* unterscheidet. Die Gröfse nämlich ist die quantitative, die Gestalt oder Form die qualitative Einheit des Mannigfaltigen. Beide als identisch gesetzt machen die Ganzheit zum *Organismus:* auch dies ist ein feiner und echt spekulativer Gedanke, denn das Organische besteht eben in dieser zugleich quantitativen und qualitativen Einheit der Theile. Indem er aber das Organische nicht als blofse Kategorie fafst, sondern sogleich mit der (erst abgeleiteten) Nebenbeziehung auf die reale Welt identificirt, geräth Krause in eine vom Wahren ablenkende Gedankenreihe, die alles Folgende begrifflich verschiebt. Denn so wird ihm das Organische und Schöne ohne Weiteres identisch, und „die Stufen „der organischen Vollkommenheit der Wesen und Wesenheiten in „der Natur" sind zugleich Stufen der Schönheit selbst. Dennoch liegt auch hierin das Wahre, was seit Herder gar nicht wieder in's Auge gefafst worden ist, dafs im Bereich der Naturschönheit ein bestimmter Stufengang der schönen Formen vom Abstrakten (mathematisch-Schönen), z. B. der Krystallisation, Muschelbildung u. s. f., durch die Pflanzenwelt bis zur Thierwelt hinauf wahrzunehmen ist, welcher in der menschlichen Gestalt, als der organisch-vollkommensten Naturform, seinen Abschlufs findet; eine Betrachtungsweise, die dann von Hegel tiefer gefafst, obschon nicht entwickelt, von

Vischer endlich zum völligen, obschon in sich nicht konsequenten System ausgebildet wurde.

Krause aber geht weiter. Alle organischen Produkte sind als solche schön, doch die Pflanzen haben eine höhere Schönheit als die Mineralien, die Thiere wieder eine höhere als die Pflanzen, die menschliche Gestalt steht höher als der Thierleib, und zwar enthält jede höhere Stufe die niedrigere als Moment in sich. Der Mensch aber beginnt als vernünftiges Wesen einen neuen Stufengang, in welcher die Schönheit als geistige gefafst ist, und so steigt Krause zur Schönheit des Universums und schliefslich zur höchsten, alle niederen Stufen umfassenden Schönheit Gottes als des *organischen Inbegriffs aller Wesenheiten* empor.

In diesem Punkte fällt nun Krause völlig mit Schelling und Solger zusammen. Ob mit oder ohne Vermittlung der *Urbildlichkeit*, besteht die Schönheit alles Endlichen in der Antheilnahme an der göttlichen Schönheit, oder, wie Krause fast gleichlautend mit Schelling sagt: „Alles ist nur schön durch Das, wodurch es als dieses „auf endliche Weise göttlich, d. h. endliches Ebenbild der Gottheit „ist.“ In diesem Sinne bezeichnet er dann das Schöne als „das „grundwesentliche Symbol, Emblem oder Wort, welches uns an Gott „erinnert.“ Er lehnt zugleich mit völliger Erkenntnifs des scheinbaren Widerspruchs gegen die frühere Behauptung, dafs das Schöne nicht durch Bedeutsamkeit schön sei — solche Auslegung ausdrücklich ab, indem er hinzusetzt, dafs das Schöne nicht blos dadurch, dafs es an Gott erinnere, schön sei, sondern dadurch, dafs es schön sei. Dies erscheint zunächst als eine Tautologie; aber es liegt doch das Wahre darin — und offenbar hat dies Krause im Sinne —, dafs das Schöne nicht blos an sich (d. h. also identisch mit dem absoluten Schönen oder Gott), sondern auch für sich schön sei. Dieser Unterschied, welcher wichtiger ist, als man glaubt, geht übrigens aus der ganzen Erörterung Krause's über den Stufengang des Schönen als des Organischen hervor; denn es liegt darin der Begriff der Relativität des Schönen. Diese Doppelseitigkeit des Begriffs drückt er durch den Satz aus, dafs Jedes in seiner Art zugleich *verursacht* und *unbedingt* sei, selbst das Universum, sofern es, „obgleich von Gott verursacht, ein in seiner Art unbedingtes und un„endliches Vereinganzes aller endlichen Wesen ist.“

Wie nun Krause zuerst vom niedrigsten Organismus bis zum höchsten hinaufgestiegen, d. h. die Seite der bedingten Schönheit betrachtet, so steigt er nun wieder dieselbe Stufenleiter herab, wodurch sich die Schönheit als unbedingte auf jeder Stufe entfaltet.

Diese Unbedingtheit ist das wahrhaft Konkrete in ihnen. Beim Aufsteigen handelte es sich nämlich um die Abstraction; ist aber in diesem induktiven Fortgang das Höchste erreicht, so entwickeln sich beim deduktiven Herabsteigen die besonderen Gestaltungsformen dieses Höchsten bis zur konkreten und individuellen Erscheinung herab als selbstständige und doch durch den Begriff gesetzte, also konkrete Bestimmtheiten. In solchem Sinne erkennt Krause überall organische Einheit, im Gesammtleben der Menschheit, im Leben des Menschen, in der besonderen Altersstufe, in der individuellen Gestaltung des Einzellebens u. s. f. Seine Definition der Schönheit nach dieser Seite hin, nämlich dafs sie *die Erscheinung der Idee in individueller Form* sei, deutet klar genug an, was er damit besagen will. Es wäre mithin unrecht, ihn so mifsverstehen zu wollen, als ob damit die wirklichen Gestaltungen selbst gemeint seien, sondern es handelt sich für ihn lediglich um um die Begriffe derselben, oder wenn man will: um die Ideale solcher Gestaltungen.

Dafs Krause nebenher die Tendenz hatte, also an die Möglichkeit glaubte, diese Ideale zu verwirklichen, wohin denn seine Ideen von *Menschenbund, Kunstbund* u. s. f. zielen, nimmt der tiefen Anschauung dieses Entwicklungsprozesses nicht nur Nichts von ihrer Wahrheit, sondern es liegt darin sogar der Beweis, dafs er die Wirklichkeit nicht mit der individuellen Gestaltung identificirte, d. h. das Häfsliche überhaupt leugnete, denn sonst wären ja jene *Bünde* nicht nothwendig gewesen. Seine Schrift *Urbild der Menschheit* gründet sich durchaus auf solches Streben, d. h. auf das Vertrauen auf die Verwirklichung des Ideals. Dafs solches Mifsverständnifs ihn zu manchen Wunderlichkeiten treiben mufste, liegt auf der Hand. Aber nicht diese Wunderlichkeiten machen sein eigentliches Wesen aus, sondern sind nur die natürlichen Verirrungen einer nicht bis zur völligen Klarheit des konkreten Begriffs durchgedrungenen, daher im Phantastischen befangen bleibenden, immerhin aber in ihrem tiefsten Grunde substanziellen Ahnung der Wahrheit.

476. Das Gepräge phantastischer Abstraction, welches dadurch leider in die philosophische Anschauung Krause's hineinkommt, drückt sich nun auch in seinen Ansichten über die Kunst, als Verwirklichung der Schönheit innerhalb der menschlichen Sphäre des freien Geistes, aus. Er begründet den Begriff der Kunst zunächst auf einen Unterschied im Schönen selbst oder vielmehr in der Betrachtungsweise desselben, indem er einen *subjektiven* und einen *objektiven Begriff der Schönheit* unterscheidet. Der objektive Begriff ist erschöpft durch die frühere Erörterung, in welcher das

Schöne als die Form der organischen Einheit überhaupt gefafst ist. Indem nun dieses objektive Schöne auf die Anschauung bezogen wird, erhält es eine „subjektive Bestimmung in Beziehung zum „Menschen, der es wahrnimmt", und hiernach ist schön, „was Vernunft, Verstand und Phantasie in einem ihren Gesetzen gemäfsen, entsprechenden Spiele der Thätigkeit befriedigend „beschäftigt und das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit einer uninteressirten Neigung erfüllt" [1]). Diese Definition, welche Solger'sche, Schiller'sche und Kant'sche Ideen in merkwürdiger Weise zu vermitteln sucht, enthält keinen eigentlichen Widerspruch (wenn auch Kant schwerlich die Heranziehung von *Vernunft, Verstand und Phantasie*, Solger noch weniger die Beziehung auf das *uninteressirte Wohlgefallen* acceptiren würde), sondern nur einen logischen Fehler, indem die aktive und die passive Empfindung für das Schöne darin unterschiedslos mit einander vermischt werden. Denn die einen Bestimmungen beziehen sich nur auf das schöne Thun, die anderen auf das schöne Anschauen. Hätte er in dieser Definition den Ausdruck *uninteressirtes Wohlgefallen* fortgelassen, der ohnehin in der *uninteressirten Neigung* miteinbegriffen ist, so würde jener Fehler verschwinden, denn *Neigung* kann hier füglich in dem doppelten Sinn des Thuns und Anschauens genommen werden.

Die aktive Seite für sich genommen begründet nun die Fähigkeit des schönen Gestaltens oder die *künstlerische Thätigkeit*. Aber auch diesen Begriff fafst er nicht sogleich in dem specifischen Sinne der Kunst, sondern allgemeiner als die „Ursächlichkeit, das Schöne „in der Zeit wirklich zu machen oder es im Leben zu gestalten". Offenbar ist es die Erinnerung an die *ästhetische Erziehung des Menschen* oder vielleicht auch an die Schlegel'sche *Lebenskunst* [2]), in Verbindung mit seiner Neigung zur organischen Totalität, was ihn zu dieser Bestimmung geführt hat. Als Form organischer Einheit überhaupt ist das Schöne nur insofern Objekt der Kunst, als diese auf die „Verwirklichung der organischen Einheit alles Dessen, „was in der Zeit wird und besteht", abzielt. Da nun das Leben die höchste organische Einheit im Menschendasein und seine „Schönheit ein Theil der inneren Schönheit Gottes" ist, so ist die allgemeinste und höchste Stufe der Kunst *die Lebenskunst*, von welcher die sogenannten schönen Künste nur Abarten sind. Das Schöne der Lebenskunst ist dasjenige, worin es vom Guten noch nicht geschieden ist, — auch dies erinnert an Schiller's *schöne Seele*, welche in

---

[1]) A. a. O. § 10. — [2]) S. oben No. 420 Schlufs.

Schleiermacher dann zum ethischen Princip des Schönen ausgebildet wird. Die *schöne Kunst* dagegen habe es mit dem specifisch-Schönen zu thun, ist aber als solche eine „permanente Function des Le„bens selbst“. Die Lebenskunst wird dann näher als *schöne Bildungskunst* bestimmt, deren Verzweigungen in allen Verhältnissen des menschlichen Lebens, den freigeselligen Beziehungen sowohl, als den persönlichen Verbindungen in der Freundschaft, Liebe und Ehe u. s. f. zur Geltung zu bringen sind; ja selbst „das ganze Natur„leben der Erde mufs in Schönheit gestaltet und die Erde dadurch „zum schön belebten Wohnort für die selber in Schönheit vollendete „Menschheit werden.“ Dies sei das letzte und höchste Ziel der Lebenskunst.

477. Mit der praktischen Aesthetik, d. h. mit der Philosophie der Kunst im engeren Sinn des Worts, ist es nun bei Krause ziemlich dürftig bestellt. Er entwickelt zwar die einzelnen Gattungen nach den bis dahin gemachten ästhetischen Erfahrungen, erhebt sich aber zu keiner tieferen Auffassung, noch weniger steigt er in das konkrete Detail herab, was wir überhaupt auf der Stufe des objektiven Idealismus vermissen. Nur ein Punkt, der für ihn charakteristisch ist und der auch an sich einen fruchtbaren Gedanken einschliefst, ist noch zu erwähnen, nämlich die Stellung, welche er der Kunst der dramatischen Darstellung einräumt. In der aufsteigenden Reihe der Künste: Architektur, Plastik, Malerei, Musik, Mimik, Orchestik und Poesie, welche letztere ihre Vollendung im Drama erhält, bildet die Dramatik als konkrete Verwirklichung des ganzen, weil höchsten Kunstgebiets, die wahrhafte Vermittlung zwischen der *schönen Kunst*, die es nur mit dem Schönen, und der *Lebenskunst*, die es mit dem das Gute in sich enthaltenden höheren, man kann hier wohl schon sagen: ethischen Schönen zu thun hat. Er bestimmt daher die Dramatik als die *Kunst der ganzen Lebensschönheit*, dazu berufen, „das Leben werdend als That freier Vernunftwesen darzustellen“, indem sie durch poetische Sprache, musikalische, scenische, mimische Kunst, sowie durch die Beobachtung des zeitlich Realen und Schicklichen im Kostüm u. s. f. alle Künste zur künstlerischen Verwirklichung der schönen Lebenswahrheit heranzieht; so schliefst sich der Kreis seines Systems, das von der Lebenskunst ausging, hier wieder zur *organischen Einheit* zusammen.

So abstrakt und phantastisch also auch dies System sein mag, so kann man doch nicht leugnen, dafs die Erörterung desselben viele wahre und tiefe Gedanken enthält, welche, von ihrer nebelhaften Unbestimmtheit befreit, zu fruchtbaren Konsequenzen fortgeführt

werden könnten. Die Erhebung der blos künstlerischen Schönheit zur Lebenskunst ist der Punkt, an welchem wir die Betrachtung Schleiermacher's anzuknüpfen haben, der dies ethische Moment als das bestimmende Princip der Kunst überhaupt hervorhob und zum Mittelpunkt seiner Aesthetik machte.

3. Schleiermacher.

Allgemeiner Standpunkt. Biographisches.

478. Schleiermacher's Philosophie wird gewöhnlich mit dem Fichte'schen Princip in Beziehung gebracht, als ob es direkt aus demselben hervorgegangen sei. Blos historisch betrachtet mag dies auch zu rechtfertigen sein; faſst man aber die philosophischen Grundanschauungen Fichte's, Schelling's und Schleiermacher's für sich in's Auge und rücksichtigt man dabei auf die praktischen Konsequenzen derselben, so zeigt es sich unverkennbar, daſs Schleiermacher's Idealismus durch das Bedürfniſs der Objektivität und das Streben danach weit über den Subjektivismus Fichte's hinausgeführt wurde. Ja, dieser Subjektivismus selbst war ihm eine aufzuhebende Beschränkung; denn indem er das Individuum in seiner Eigenartigkeit, d. h. als einzelne Subjektivität, zum Organ der göttlichen Vernunft machte durch den Satz: „Jeder müsse seine eigene Religion haben", so scheint dies zwar zunächst und einerseits an die Schlegel'sche „persönliche Genialität" zu streifen; andrerseits aber liegt darin geradezu ein Widerspruch gegen Schlegel, dessen Streben nach Objektivität in völlige Verzweiflung sich verlief, so daſs das ironische Subjekt damit endete, sich dem abstrakten Formalismus der Tradition, dem äuſserlichen Zwange dogmatischer Bornirtheit gefangen zu geben. Bei Schleiermacher ist nach dieser Seite hin vielmehr umgekehrt die Freiheit das letzte Resultat, nämlich die Unabhängigkeit des Subjekts von der durch die Tradition verknöcherten Form, als einem gegen die Unbedingtheit des objektiven Inhalts indifferenten Moment. Sofern aber zugleich die Subjektivität für ihn die zwar gleichgültige, aber doch unumgängliche Form des Bewuſstseins der absoluten Idee ist, erscheint Schleiermacher hier wieder in auffallender Weise mit Schlegel darin in Uebereinstimmung, daſs das *Ich* zugleich das Höchste und Gemeinste, d. h. sowohl das Nothwendigste wie das Gleichgültigste ist. Allein die tiefe Kluft, welche sie trennt, liegt doch auch hier darin, daſs die beiden Seiten bei ihnen eine umgekehrte Stellung einnehmen, d. h. daſs Das, was für Schleiermacher als das Höchste galt, bei Schlegel ironisirt und ver-

nichtet wird, während die abstrakte Alleingültigkeit des Schlegel-schen *genialen Subjekts* in seiner schrankenlosen Willkür wiederum bei Schleiermacher als das blos Negative und Zufällige erscheint.

Dies eigenthümliche Doppelverhältnifs einer Verwandtschaft des Princips zwischen Schlegel und Schleiermacher, die zugleich zu einem völligen Gegensatz sich entwickelt, erklärt auch den anderweitigen Kontrast zwischen beiden, dafs, während bei dem Ersteren das sittliche Element sich ganz verflüchtigt, es durch den Andern gerade zur eigentlichen Basis und zum Grundprincip seiner philosophischen sowohl wie religiösen Ueberzeugung erhoben wurde. — Hiemit verlegte er aber das Bewufstsein über das Absolute aus der theoretischen in die praktische Sphäre des Geistes.

An diesem Punkte, wo wir vorläufig die Vergleichung mit Schlegel fallen lassen können, angelangt, ist nun für die Charakteristik des philosophischen Standpunkts Schleiermacher's auf die sich daraus ergebende Konsequenz hinzuweisen, dafs er damit die Erkenntnifs des Absoluten aus der Sphäre des denkenden Geistes in die des Gefühls verlegte, weshalb ihm nicht die *Philosophie*, d. h. das Denken des Absoluten, sondern die *Religion*, d. h. das vom Absoluten erfüllte *Gefühl*, als die höchste Form des Erkennens erschien. So ist ihm auch das *Sittliche* eigentlich nicht Das, was man seit Kant gewöhnlich darunter verstand, das Handeln nach sittlichen Principien, sondern das Innere allein, was wir als das *Ethische* bezeichnen können. Mit dieser Wendung spinnt sich auch bei Schleiermacher das Subjekt zunächst in seine eigene Vortrefflichkeit ein und genügt sich darin so lange, bis das Gefühl des Verlassenseins es übermannt und es hinaustreibt über diese selbstgeschaffene Schranke; aber nicht bis zum energischen Handeln und zum freien Verkehr mit der äufserlichen Welt, d. h. zum Kampf und Sieg über dieselbe, sondern nur bis zur Mittheilung an ähnlich gestimmte Seelen, bis zum geselligen Austausch sittlicher Gemüther unter sich.

Es ist daher begreiflich, dafs dies sensitive Wesen des Schleiermacher'schen ethischen Subjekts auf der einen Seite sich vor der ungebrochenen Klarheit des spekulativen Denkens in sich zurückziehen mufs, um hier Alles aus der inneren Offenbarung zu schöpfen, auf der andern aber dem Bedürfnifs geselliger Mittheilung in einer Form zu genügen gedrängt wird, welche die Sensitivität auch in der andern *gleichgestimmten Seele* respektirt. Hierdurch gewinnt die ethische Geselligkeit das Gepräge einer harmonischen Ausgleichung, in welcher zwar die Eigenthümlichkeit des Subjekts bewahrt, zugleich aber der

Wechselbeziehung zwischen ihnen ein ästhetischer Charakter verliehen wird. Was also bei Schelling letztes Ziel des philosophischen Denkens ist, nämlich die künstlerische Gestaltung, das erscheint bei Schleiermacher als wesentliche Tendenz des sittlichen Gefühls; und wenn daher Schelling die Kunstphilosophie als höchste Stufe der Philosophie überhaupt betrachtet — nämlich aus dem Mifsverständnifs, dafs die Kunst die höchste Form des geistigen Erfassens des Absoluten sei — so läfst Schleiermacher die Aesthetik deshalb in einem ethischen Princip wurzeln, weil die Form seines ethischen Bewufstseins überhaupt wesentlich eine ästhetische ist. Aus dieser ästhetischen Form, welche — wie grundverschieden auch die Inhalte sein mögen — er wieder mit Schlegel gemein hat, erklärt sich zwar seine Verbindung mit diesem zur Uebersetzung der platonischen Dialoge, wie sein Interesse an der *Lucinde*, zugleich aber auch — nämlich aus der totalen Verschiedenheit des Inhalts — der Umstand, dafs solche Verbindung nicht lange dauern konnte und das Interesse später geradezu desavouirt wurde.

479. Dies sind die Gründe, aus denen wir Schleiermacher zu den Vertretern des objektiven Idealismus in der Aesthetik rechnen, also an Schelling anschliefsen müssen. Mit seiner übrigen Philosophie haben wir hier nichts zu thun, oder doch nur sowoit, als sie in principieller Beziehung zur Aesthetik steht; und da ist denn sogleich ein neuer Anknüpfungspunkt an Schelling zu vermerken, den wir noch hervorzuheben haben, nämlich seine Definition des höchsten Wissens. Schelling erklärte es als die *Einheit des Bewufsten und Unbewufsten*, d. h. als die Aufhebung des Gegensatzes von Sein und Denken in der intellektuellen Anschauung; Schleiermacher definirt es als das *nicht durch Gegensätze bestimmte Wissen*, d. h. doch als ein Wissen, in welchem (nicht durch welches) die Gegensätze aufgehoben sind; ja, indem er *höchstes Wissen* und *höchstes Sein* einander selbst entgegensetzt und zugleich ihren Gegensatz aufhebt — denn er definirt das erstere ebenso als den „einfachen „Ausdruck des ihm gleichen höchsten Seins“, wie das zweite als die „schlechthin einfache Darstellung des ihm gleichen höchsten „Wissens“[1]) — so bedeutet dies im Grunde nichts Anderes als eine Umschreibung der Schelling'schen *intellektuellen Anschauung* als Einheit des Bewufsten und Unbewufsten. Dieses, Sein und Bewufstsein in unmittelbarer gegenseitiger Durchdringung enthaltende Wissen ist, sagt Schleiermacher „weder als Begriff noch als Verknüpfung

[1]) *Kritik der Sittenlehre* § 29.

„von Begriffen in uns vorhanden“, also als Intuition und, in Hinsicht ihres Inhalts, als *innere Offenbarung*.

Hier erkennt man nun auch den Parallelismus in dem philosophischen Denken Solger's und Schleiermacher's, die viel enger zusammengehören, als man gewöhnlich annimmt. Das intuitive Element ist überhaupt für die gesammte Richtung des Idealismus, namentlich aber des objektiven, charakteristisch. — Faſst man nun in jener Einheit von Bewuſstsein und Sein die beiden Seiten für sich, so ergiebt sich der Gegensatz von *Vernunft* und *Natur*. Die Vernunft hat ebenso die Natur, wie diese die Vernunft als immanentes Moment in sich. Mikrokosmisch erscheint dieser Gegensatz in der Einheit von Seele und Leib im Menschen, makrokosmisch in der Einheit von absoluter Vernunft und Welt in Gott aufgehoben. In der ersten Sphäre, d. h. in der Sphäre der Endlichkeit, offenbaren sich die beiden Seiten als die besonderen Gebiete der Geschichte und der Natur, die als Objekte des erfahrungsmäſsigen Wissens zur *Geschichtskunde* und zur *Naturkunde*, als Objekte des spekulativen Erkennens zur *Ethik* und *Naturwissenschaft* führen. Dies sind die beiden Grundwissenschaften der endlichen Welt; aber sie sind nicht an sich entgegengesetzt, sondern in ihrem tiefsten Wesen Eins und Dasselbe[1]). — Mit diesen Andeutungen müssen wir uns begnügen, da es sich jetzt für uns um die Frage handelt, welche Stellung die Aesthetik zu diesen Grundwissenschaften einnimmt; so viel aber geht doch aus dieser kurzen Darstellung der Schleiermacher'schen Vorstellungsweise des Grundverhältnisses von Sein und Denken hervor, daſs er die Wissenschaft der *Aesthetik* nothwendig mit der einen oder andern oder mit beiden in Beziehung setzen muſste. — Ehe wir diese Frage beantworten, zuvor eine kurze Bemerkung über das seine „Aesthetik“ wie ihn selbst betreffende Geschichtliche.

480. Schleiermacher gehört nur mittelbar in die Geschichte der Aesthetik, obgleich von ihm zu verschiedenen Malen Vorlesungen über Aesthetik an der berliner Universität, zuerst 1819, dann 1825, 1832—33, gehalten wurden. Denn einmal ruht seine Bedeutung, wenigstens was den substanziellen Inhalt seiner geistigen Thätigkeit betrifft, in einem andern Momente als dem ästhetischen, nämlich im theosophischen und ethischen überhaupt, sodann hat er selber nichts Ausführliches über Aesthetik veröffentlicht, da seinen von

---

[1]) A. a. O. § 57.

Lommatzsch herausgegebenen Vorlesungen[1]) nur ein allgemeiner Entwurf von seiner Hand, den er in freier Rede weiter zu entwickeln pflegte, zu Grunde liegt, der Hauptinhalt aber nur auf nachgeschriebenen Kollegienheften fufst. Was nun von solchen Kollegienheften freier Vorträge zu halten, ist gerade Dem am besten bekannt, der am fleifsigsten und vollständigsten nachzuschreiben gewöhnt war. Gerade der fruchtbarste und selbständigste Denker wird, angeregt durch einen Gedanken während des Vortrags selbst, zuweilen veranlafst, die Spur desselben nach einer Seite hin zu verfolgen, welche ihn nicht selten — und wäre es auch nur in quantitativer Rücksicht — von seinem Hauptthema entfernt; er wird ferner in Wiederholungen verfallen, nicht in mechanische, sondern in solche, welche gleichsam wie die immer weitergehenden Ringe der aus einem Centrum ausgehenden Wellenkreise die Idee stets von Neuem, nämlich in ihren entfernteren Beziehungen fassen, aber gerade dadurch, was sie an Umfang gewinnen, an Klarheit und Uebersichtlichkeit einbüfsen. Alle diese und andere mit dem freien Vortrage, welcher als solcher ja selber Entwicklungsprozefs des Denkens ist, nothwendig verbundenen und durch das lebendige Wort, und auch durch dieses nur theilweise, zu besiegenden Uebelstände müssen einer nicht von dem Verfasser selbst redigirten Darstellung der Vorträge nothwendig den Charakter nicht nur des Ungleichartigen und Zusammenhangslosen, sondern auch des zugleich Aphoristischen und Ueberladenen verleihen: und diesen Charakter trägt die Lommatzsch'sche Bearbeitung der Schleiermacher'schen Vorlesungen im höchsten Grade. Wir werden also hier doppelten Grund haben, uns wesentlich nur an das Princip und die allgemeine Gliederung des Stoffs in denselben zu halten.

Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher ist 1768 zu Breslau geboren, kam in seinem 15ten Jahre auf das Gymnasium der Brüdergemeinde zu Niesky bei Görlitz und später auf das Seminar derselben zu Barby, wo der erste Grund zu der religiösen Anschauung gelegt wurde, die er später philosophisch zu begründen versuchte. Später ging er nach Halle, um Theologie zu studiren, und nahm daselbst, nachdem er mehre Jahre theils als Hauslehrer, theils als Prediger an verschiedenen Orten gelebt, 1804 eine Professur der Theologie an. Hier war es, wo er mit der Schelling'schen Identitätsphilosophie sich genauer vertraut machte, die einen

[1]) *Vorlesungen über Aesthetik. Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlafs und nachgeschriebenen Heften.* Herausgegeben von Dr. Karl Lommatzsch. Berlin bei Reimer 1842 (Sämmtliche Werke Bd. VII).

grofsen Einflufs auf ihn gewann, nachdem er das Verhältnifs zu Schlegel gelöst hatte. Seine Uebersetzungen der platonischen Dialoge, nebst den Einleitungen dazu erschienen in dieser Zeit (1804 bis 1810) in fünf Bänden. 1807 ging er nach Berlin, wo er zuerst Vorlesungen hielt; sodann wurde er (1809) Pastor an der Dreifaltigkeitskirche, bei der Gründung der Universität (1810) Professor der Theologie, (1811) Mitglied der Akademie der Wissenschaften und bald darauf Sekretair der philosophischen Klasse derselben. Sein Tod im Jahre 1834 war ein grofser Verlust für die Universität und das wissenschaftliche Leben in Berlin überhaupt, zu dessen glänzendsten und vielseitigsten Repräsentanten er zu zählen ist.

Allgemeine Uebersicht über die Aesthetik Schleiermacher's.

481. In äufserlicher Beziehung ist zunächst — eine Folge der von fremder Hand geschehenen Herausgabe — der Mangel an eigentlicher systematischer Eintheilung zu bemerken. Zwar wird am Ende der Einleitung von einer Eintheilung gesprochen, aber diese bezieht sich lediglich auf das allgemeine Princip und die Stellung der Aesthetik als Wissenschaft zur Ethik und Physik, worauf wir zurückkommen werden. Sonst zerfällt seine Aesthetik — in der Form wie sie eben vorliegt — nur in zwei Hauptabtheilungen, die den Titel führen *Allgemeiner spekulativer Theil* und *Darstellung der einzelnen Künste*. Schon hier fehlt die Koordination; man kann nur vermuthen, dafs der allgemeine Theil vielleicht die Kunst im Allgemeinen behandele, wobei der metaphysische Begriff des Schönen ein- aber auch ausgeschlossen sein kann. In dem zweiten (besonderen) Theil ergiebt sich dann die Eintheilung durch die verschiedene Natur der Künste selbst, aber gerade hier zeigt sich die Schwäche des Schleiermacher'schen Princips am deutlichsten. Das Ganze wird dann zuletzt noch durch *Einzelne Ergänzungen zur letzten Abtheilung der Künste* beschlossen, wobei man füglich fragen kann, warum bei der Bearbeitung diese Ergänzungen nicht an die betreffenden Orte eingegliedert wurden? Statt der fehlenden organischen Gliederung wird überhaupt dem Leser eine Reihe von mehren hunderten Specialtiteln geboten, welche, wie es scheint, den kurzen Randbemerkungen des Schleiermacher'schen Entwurfs entnommen sind, wie sie der frei Vortragende sich als Gedankenhieroglyphe zu notiren pflegt. Der erste allgemeine Theil enthält allein (im Inhaltsverzeichnifs, denn der Text läuft ununterbrochen fort) 162 solcher Notizen, und dies ist bei Weitem nicht die Hälfte der ganzen Reihe. So anregend daher in gewisser Beziehung diese *Vorlesungen* sind,

so stellen sie doch dem Verständnifs des ganzen Systems, sofern man unter Verständnifs eine klare Ueberschau über den ganzen Organismus bis in die einzelnen Artikulationen herab versteht, fast unübersteigliche Hindernisse entgegen. Für den gewöhnlichen philosophischen Leser sind sie, abgesehen von den Detailbemerkungen, die oft von grofser Tiefe und Feinheit sind, geradezu ungeniefsbar und daher auch ziemlich unbekannt geblieben.

482. Versuchen wir nun vor allen Dingen einen Punkt zu gewinnen, von welchem wir, die sich vor uns ausbreitende reiche Landschaft der Schleiermacher'schen Aesthetik — um dieses Bild anzuwenden — überblickend, die ganze Anlage durchschauen und nach ihren Hauptpartien in sich unterscheiden können, so erkennen wir zunächst viele dunkle Partien, die gleich schattigen Gründen und geheimnifsvollen Schluchten sich dem forschenden Auge gänzlich entziehen zu wollen scheinen. Die Einleitung beschäftigt sich zuerst mit der Geschichte der Aesthetik, um den „Punkt zu „bestimmen, wo sie jetzt steht". Aber es ist sogleieh zu bemerken, dafs Schleiermacher die Definition der Aesthetik als der *Wissenschaft der schönen Kunst* voraussetzt und dafs es sich für ihn also nur darum handelt, was *schöne Kunst* sei. Dieser Begriff — das zieht Schleiermacher als Resultat[1]) aus seiner geschichtlichen Betrachtung der Aesthetik bis auf Schelling — „steht noch nicht „fest", nämlich „ob es wirklich Einheit in ihr giebt". Er macht dabei die richtige Bemerkung, dafs man immer von einem einzelnen Kunstgebiet ausgegangen, entweder wie die Alten und die Neueren von der Poesie oder wie Winckelmann und Lessing von der Plastik. Auch dafs man über die Arten nicht einig war, z. B. ob die Mimik, die Tanzkunst, die Reitkunst, die schöne Gartenkunst u. s. f. zur schönen Kunst zu rechnen sei — er selbst rechnet die letztere indefs dazu — beweise den Mangel an begrifflicher Einheit. Dann kommt er auf „die Stellung, welche die Aesthetik „im Hegel'schen System der Philosophie einnimmt". Er betrachtet die Stellung, welche Hegel der Kunst „neben Philosophie und Re„ligion" als unmittelbaren Offenbarungsformen der absoluten Idee einräumt, „als die gröfste Fortschreitung und Werthschätzung der „Kunst" und setzt hinzu, dafs „auf diesem Standpunkt die Un„sicherheit in Betreff der Zusammenfassung der verschiedenen Kunst„äufserungen als Eines" (in einen Begriff) „aufhören müsse". Andrerseits macht er dagegen geltend, dafs „bei solcher Parallele

---

[1]) *Vorlesungen über Aesthetik.* S. 15.

„von Kunst, Religion und Philosophie diese drei Sphären nur als „Produkte der Thätigkeit des menschlichen Geistes aufgestellt sind „und dafür die Natur bei Seite gesetzt ist, also auch der Eindruck, „der von ihr herkommt, und somit der pathematische Zustand".

Scheinbar fällt hier Schleiermacher also wieder auf Schelling zurück. Er meint aber unter Natur und folglich auch unter dem pathematischen Zustand nur die materielle Seite der Kunst, das äufserlich Stoffliche und dessen wesentliche Beziehung auf die inneren Differenzen der Künste als bestimmten Sphären der Verwirklichung des Schönen. Dies ist ein wichtiger Punkt; gegen Hegel aber darf jener Einwurf nicht gerichtet werden, denn von ihm ist diese Differenz — wenigstens principiell, wenn auch nicht in allen Konsequenzen — wohl berücksichtigt worden.

Wie dem auch sein mag, so viel steht also zunächst fest, dafs Schleiermacher zweierlei fordert: einmal, dafs der Begriff der Kunst festgestellt werde und sodann: dafs aus diesem Begriff, durch Hinzukommen des Moments des Natürlichen, d. h. des Stoffs, die einzelnen Künste sich sowohl der Qualität wie der Zahl nach mit Nothwendigkeit entwickeln. Er bemerkt dazu vorläufig, dafs, wenn von dem Letzteren ausgegangen würde, dann „besonders auf das Technische hinzuweisen wäre; er „aber müsse, den ersteren Punkt zunächst in's Auge fassend, die „Aesthetik behandeln als eine von der Ethik ausfliefsende „Disciplin". Wollte man nun auch das Unmotivirte dieser Wendung nicht urgiren, sondern etwa damit rechtfertigen, dafs Schleiermacher es bei seinen Zuhörern als bekannt voraussetzen durfte. dafs er alle Wissenschaften des endlichen Geistes auf Ethik und Physik zurückführe, also die Aesthetik nach der Seite ihres ideellen Gehalts auf die Ethik beziehen müsse, so ist doch immerhin nicht abzusehen, wie sich seine Auffassung von der Hegel untergeschobenen, als handele es sich in dieser Wissenschaft nur um die Thätigkeit des menschlichen Geistes, unterscheidet.

Weiterhin weist er dann auf die beiden Momente der produktiven und receptiven Thätigkeit des ästhetischen Geistes hin, nämlich auf das *Schaffen* des Schönen und die *Empfindung* des Schönen. Hier geht er weitläufig auf das Princip der Nachahmung der Natur ein. Er schlägt sich mit der Frage herum, ob man in der Aesthetik auf- oder abwärts gehen, d. h. vom Spekulativen oder vom Technischen anfangen müsse. Alle diese Erörterungen machen den Eindruck, als arbeite er sich selber erst zur Klarheit hindurch. Schliefslich kommt er zu dem Resultat, dafs jede Richtung für sich

falsch sei, dafs vielmehr beide einzuschlagen seien: „Wir werden „von dem gegebenen, mehr oder weniger in Jedem vorhandenen Be„wufstsein der Kunstmäfsigkeit (?) auszugehen und dann rückwärts „zu gehen haben, um den allgemeinen Begriff der Kunst als einen „ethischen Ort aufzufinden. — Dieses Aufsteigen oder diese spe„kulative (?) Richtung wird der erste Theil sein, und sodann, nach „Feststellung des allgemeinen Begriffs der Kunst und von diesem „Bewufstsein ausgehend, werden wir die verschiedenen Kunstzweige zu betrachten haben, um das Wesen eines jeden zu bestimmen ...". Endlich weist er darauf hin, dafs in diesem zweiten Theil dann die andere Grundwissenschaft, nämlich die Physik hinzutrete, auf welche zurückzugehen sei; aber, „wenn wir nicht, unsern Weg verlassend, „in die Empirie gelangen wollen, so mufs das Uebergehen zur Phy„sik begründet sein im Zurückgehen auf die Ethik". Diese also ist doch schliefslich das Alpha und Omega der Schleiermacher'schen Aesthetik; die Dialektik ist ihm zwar eine *höhere Wissenschaft*, aber nur die, welche das Uebergehen der Physik in die Ethik und umgekehrt als nothwendigen Prozefs darstellt, d. h. sie hat nur formalen Werth.

483. Von dem ersten oder sogenannten *spekulativen* Theil der Schleiermacher'schen Aesthetik ist nun durchaus keine klare und einfache Vorstellung zu geben. Es sind, sobald er aus der allgemeinen psychologischen Betrachtung, um die Natur der Kunstthätigkeit zu bestimmen — denn um diese handelt es sich allein, nämlich wie sie sich zu den anderen Thätigkeiten, selbst zum Träumen, verhalte, was ihm die Begriffe der *Begeisterung* und *Besonnenheit* einträgt — heraus ist, fast nur Detailbetrachtungen über an sich interessante, aber ganz lose mit einander verknüpfte Themata. So geht er z. B. sogleich zum *Mimischen* und *Musikalischen* über, fragt darauf, warum „es für *Geruch*, *Geschmack* und *Tastsinn* kein be„sonderes Kunstgebiet gebe", bezeichnet ferner „*Poesie* und *Archi*„*tektur* als äufserste Enden des Systems", um dann wieder auf die „Entwicklung des Lebens an der Erde" zurückzugreifen u. s. f., kurz, es ist kein einfacher Faden zu ersehen, an den sich die Gedanken zu organischer Gliederung anreihen liefsen. Dabei ist das Ganze reich an Detailbetrachtungen, auf die wir im *Kritischen Anhang* zu unserer Bearbeitung des Systems werden rücksichtigen müssen; hier aber müssen wir darauf verzichten.

Strenger gegliedert ist der zweite Theil, d. h. die Darstellung der einzelnen Künste. Allein hier zeigt sich, wie schon bemerkt, der Mangel eines selbständigen, d. h. aus dem Begriff des

Schönen selbst — statt aus dem des Ethischen — geschöpften Princips besonders in der völlig unhaltbaren, weil auf abstrakten Kriterien beruhenden Eintheilung. Er unterscheidet nämlich die Künste in drei Klassen, wovon die erste die begleitenden Künste (Mimik, welche wieder in *Orchestik, eigentliche Mimik* und *Pantomime* zerfällt, und Musik); die zweite die bildenden Künste (Architektur, schöne Gartenkunst, Malerei, Skulptur); die dritte die Poesie umfaſst. Man kann sich kaum etwas Unlogischeres denken. Zunächst fehlt jeder einheitliche Eintheilungsgrund: den *begleitenden* Künsten muſsten die *selbstständigen* gegenüber stehen, und diese etwa wieder in *bildende* und *dichtende* getheilt werden. Sodann ergiebt sich daraus, daſs die *Musik* als eine blos accessorische gegen die *Gartenkunst* als eine selbstständige herabgesetzt wird. Kurz, man stöſst, von welcher Seite man auch dies Schema betrachten mag, überall auf Unzuträglichkeiten. Aber auch innerhalb dieser selbstgezogenen Grenzen bleibt er nirgends fest bei der Sache. So finden wir unter der Rubrik *Schöne Gartenkunst* Fragen ganz differenter Art behandelt, z. B.: „Ob die Dekorationsmalerei nur auf „Täuschung beruhe?", „ob das Diorama von der schönen Kunst „auszuschlieſsen sei?", ja: „ob das Portrait ein Gegenstand der „schönen Kunst sei?" — was Alles mit der schönen Gartenkunst nichts zu thun hat.

Hienach stellt sich der Charakter der Schleiermacher'schen Aesthetik als der zwiefache eines auf sein Princip versessenen doktrinären Philosophen und eines sehr für die Kunst begeisterten, mit ihrem allgemeinen Wesen durchaus sympathisirenden Laien heraus. Beide Standpunkte finden ihre besondere Vertretung in den beiden Theilen des Werkes. Dennoch wollen wir Schleiermacher nicht für dies Resultat verantwortlich machen, sondern wesentlich seinen Herausgeber. Es ist viel Vortreffliches in seinem Werke, aber meist erdrückt von einem ungehörigen Wust von Reflexionen, die theils einseitig, theils auch trivial sind. Auch darf man nicht unberücksichtigt lassen, daſs, da Schleiermacher bereits einen reichen und mannigfaltig bearbeiteten Gedankenstoff vorfand und dieser ihm, wie seine geschichtliche Uebersicht beweist, in seiner ganzen Ausdehnung bekannt war, um so mehr ihm, falls er ein neues System aufzustellen unternahm, vor Allem die Verpflichtung oblag, dasselbe in lichtvoller Gliederung darzulegen. Von einer solchen aber ist, auch im zweiten Theile, nichts wahrzunehmen.

Werfen wir hier am Schlufs unserer Betrachtung der Aesthetik des objektiven Idealismus einen Rückblick auf die formale Entwicklung derselben, so können wir uns nicht verhehlen, dafs ein wesentlicher Fortschritt in dieser Beziehung nicht stattgefunden hat. Denn wenn auch Schleiermacher's klarer Geist sich von der Geschmacklosigkeit der überschwenglichen Phantastik, die — ein Erbstück der romantischen Schule — in dem Mysticismus Schelling's und Krause's nicht minder wie in den Hallucinationen Solger's zum Vorschein kommt, frei zu erhalten gewufst hat, so participirt doch seine Behandlung der Aesthetik an derselben Zerfahrenheit und Sachunkenntnifs, welche wir an seinen unmittelbaren Vorgängern beobachtet haben. Man darf hieraus wohl den gerechtfertigten Schlufs ziehen, dafs der objektive Idealismus sich überhaupt als unfähig zu einer wahrhaft wissenschaftlichen Behandlung der Aesthetik erwiesen habe.

Recapitulation.

§ 58. Durch die aus dem Princip des subjektiven Idealismus Fichte's nur durch einen Sophismus zu deducirende Beziehung des *Ich* auf das *Nicht-Ich* war die ideelle Berechtigung des letzteren folglich auch eine Inhaltlichkeit desselben zugegeben. Indem *Schelling* auf dies letztere Moment den Accent legt, setzt er in seinem *System des transcendentalen Idealismus* nicht nur das reale An-sich-Sein der Erscheinungswelt wieder in sein Recht ein, sondern auch beide Welten, die subjektive des Bewufstseins und die objektive des Unbewufstseins, in ein Wechselverhältnifs der Polarisation, so dafs, wenn von der einen Seite ausgegangen werde, die Entwicklung nothwendig den Begriff der zweiten zum Resultat habe. An sich sind mithin beide Seiten identisch, und das *Wissen*, also das Bewufstsein dieser Identität, ist mithin ein beständiges *Sich-selbst-Objekt-werden* des Subjektiven oder, was Dasselbe ist, ein beständiges *Sich-selbst-Subjekt-werden* des Objektiven. Die Anschauung, in welcher dieser Doppelprozefs als

identischer sich vollziehe, sei nun die **Kunstanschauung**, deren Produkt, das **Kunstwerk**, die Charaktere sowohl des *Freiheitsprodukts* wie des *Naturprodukts* — als welche die Resultate jenes Doppelprozesses in ihrer gegensätzlichen *Einseitigkeit* darstellen — in sich vereinige, d. h. die bewufste und die unbewufste Thätigkeit in einer und derselben Anschauung objektivire.

Von dieser ersten wahrhaft spekulativen Definition der künstlerischen Production wird aber Schelling durch ein eigenthümliches Mifsverständnifs zu der Folgerung geführt, dafs, weil die künstlerische Production, oder allgemeiner ausgedrückt: die *ästhetische Thätigkeit*, die Einheit des subjektiven und objektiven Thuns sei, deshalb als die höchste Form des Erkennens (d. h. der Philosophie) eben die **ästhetische** betrachtet werden müsse und *folglich* die Spitze aller Philosophie, nicht etwa blos die *künstlerisch* producirende Philosophie, sondern die *Kunst*philosophie sei. Allein indem er in diesem Ausdruck, abgesehen von dem darin liegenden falschen Schlufs, den Begriff *Kunst* nicht nur in ganz anderem als in dem gebräuchlichen, sondern auch in einem andern als von ihm später selber, wo er von den *Künsten* spricht, gebrauchten Sinne nimmt, erhält seine ganze Grundlegung der Aesthetik einen falschen Nebensinn, der ihn bei der näheren Erörterung nothwendig in phantastische und zugleich sophistische Wendungen hineintreibt, um nur überhaupt aus jenem abstrakten Begriff der *Kunst*, als der höchsten Thätigkeitsweise der anschauenden Vernunft, zu dem konkreten Begriff derselben, als dieser realen Sphäre der schöpferisch gestaltenden Phantasie, zu gelangen, welche allein Gegenstand der *Aesthetik*, als dieser speciellen Wissenschaft sein kann.

Von der „Idee der Schönheit“ handelt Schelling in seinem Gespräch *Bruno*, dessen wesentliche Tendenz auf das platonische Axiom von den *Urbildern* hinausläuft, indem er den Satz aufstellt, es seien „die Formen der Kunst die Formen der „Dinge an sich, wie sie in den *Urbildern* sind“; woran sich weiterhin das zweite Axiom anschliefst, dafs das künstlerische Individuum als endliches mit dem Produciren nichts zu thun habe, sondern dafs, aufserhalb seines Wissens und Wollens, vielmehr die Idee der Schönheit selbst es sei, welche in ihm producire. In der Rede *Ueber das Verhältnifs der bildenden Künste zur Natur* läfst er zwar jenen hypostasirten Begriff der Kunst fallen, ohne jedoch den Uebergang desselben zum substanziellen aufzuzeigen: gleichwohl bleibt er, offenbar durch Winckelmann's Auffassung bestimmt, bei der blofsen Abstraction des *Schönen* als absoluten Gegensatzes zum *Häfslichen* stehen, wodurch es ihm unmöglich wird, zum Begriff des *Kunstschönen*, welches, als identisch mit dem charakteristisch Typischen, der Negativität des Häfslichen nicht entbehren kann, durchzudringen. Dafs er dabei trotzdem im Verfolg seiner Untersuchung die Häfslichkeitsbildungen der Antike, wie z. B. die „dickwanstige Silenenbildung“ zu rechtfertigen versucht, ist bei ihm ein Widerspruch, der durch keine sophistische Wendung verdeckt werden kann. — Am wenigsten konkrete Ausbeute für die wissenschaftliche Aesthetik gewährt trotz ihres scheinbaren Reichthums an Gedanken sein Entwurf einer *Philosophie der Kunst*, deren formale Tendenz in einer äufserlich konsequenten, innerlich durchaus willkürlichen Manier der *Konstruction* des gesammten ästhetischen Stoffes besteht; eine Willkür, die sich besonders in der phantastischen Unbestimmtheit und mystischen Ueberschwenglichkeit der

Definitionen zu erkennen giebt, welche zu der schematischen Mechanik der äufsern Form einen eigenthümlichen Kontrast bildet. Nachdem er auf solche Weise alle einzelnen Künste und Kunstgattungen *konstruirt*, schliefst er mit der Definition des antiken Dramas als der „vollkommensten Zusam„mensetzung aller Künste“ und bezeichnet als das Wesen des *idealen Dramas* den „Gottesdienst, an „welchem das ganze Volk als politische oder sitt„liche Totalität Theil nimmt“. Hiemit verläuft sich denn auch die Schelling'sche Aesthetik in ein die verschiedenen und gerade als solche specifisch bedeutsamen Sphären des geistigen Lebens verwischendes Nebelbild phantastischer Mystik.

§ 59. Trotzdem oder vielleicht gerade darum hat die Schelling'sche Aesthetik eine überaus reiche Literatur hervorgerufen, welche es indefs zu keiner wesentlichen Förderung und Abklärung des Princips brachte. In den meisten Aesthetikern in dem ersten Viertel dieses Jahrhunderts zeigt sich eine nur dem Mischungsverhältnifs nach verschiedene Verbindung von Schelling'schem Mysticismus und Schlegel'scher Romantik; zwei Elemente, die ohnehin nicht allzuweit von einander differiren, sofern das Moment des Phantastischen ihnen gemeinsam ist. Man kann das Wesen dieser Form des Aesthetisirens am besten mit *modernem Platonismus* bezeichnen; auch insofern, als nach der Seite des Inhalts hin der von ihnen aufgestellten Idee des Absoluten das Moment der *unendlichen Selbstbestimmung* fehlt, durch welches allein die abstrakte Vorstellung der *Urbildlichkeit* der Dinge zu dem konkreten Begriff des nur vermittelst der Besonderung und Individualisirung vor sich gehenden Verwirklichungs-Prozesses des Allgemeinen erhoben wird.

§ 60. Eine selbständigere und durch geistige Originali-

tät bedeutendere Stellung nehmen, ohne indefs diese allgemeine Grundlage zu verlassen, drei Aesthetiker ein, die zum Theil bereits den Uebergang zu der Aesthetik des absoluten Idealismus bilden: Solger, Krause und Schleiermacher. Innerhalb der durch die gemeinsame Grundlage bestimmten Grenze gehen ihre Richtungen dahin auseinander, dafs die Tendenz des Ersten vorwaltend *theosophischer*, die des Zweiten *anthropologischer*, die des Dritten *ethischer* Art ist. Da aber der Anthropologismus Krause's ein gewisses universales Gepräge zeigt, so bildet er das natürliche Verbindungsglied zwischen der theosophischen Kunstanschauung Solger's und der ethischen Schleiermacher's.

1. ***Karl Wilh. Ferd. Solger*** (1780—1819) steht Schelling nicht nur in der äufseren Behandlung der Aesthetik, nämlich durch die Form des *Gesprächs*, welche als weiteres Kennzeichen des modernen Platonismus zu betrachten ist, sondern auch in dem wesentlichen Anschauungsinhalt am nächsten; und gerade hieraus erklärt sich seine zuweilen bis zur Animosität gehende Opposition gegen jenen; eine Opposition, deren Resultate indefs nur scheinbare und jedenfalls unwesentliche sind. Von den vier Gesprächen, welche sein *Erwin* umfafst, behandeln die ersten beiden das Wesen der *Schönheit*, die beiden letzten das Wesen der *Kunst*. Die erstere, als allgemeinen Begriff, erklärt er durch „unmittelbare Offenbarung Gottes, ohne Zwischentreten der Urbilder“, als besonderen Begriff, also die reale Schönheit, durch: „das Ge„messene, welches als solches zugleich sein eignes „Maafs in sich trägt, und wiederum das Maafs, „welches schon sein eignes Gemessenes ist“. Die Frage, von welcher Beschaffenheit das *Organ* sei, mit welchem die Schönheit erkannt werde, wird

von ihm zuerst negativ dahin beantwortet, dasselbe dürfe nicht eine *Art* der Erkenntnifs sein, sondern bilde den Grund aller Erkenntnifs. Dieser *Grund* wird aber dann schlechthin als Offenbarung, und zwar in der ganz konkreten Form einer *Vision* vorgestellt, womit denn allerdings der Boden des konkreten Denkens verlassen ist, um eine Flucht in das nebelhafte Reich phantastischer Ueberschwenglichkeit zu ermöglichen. —

Den Uebergang zur Kunst macht er durch die Aufzeigung der Differenz zwischen der Schönheit der *überhimmlischen* Welt und der wirklichen, deren Erscheinung sich als die *Nichtigkeit der Idee* erweist; eine Differenz, die nur durch die *Phantasie* gelöst werden könne, „durch welche wir uns bis „zum Auffassen jener göttlichen Schöpfung er„heben können". Dadurch werde dem Menschen eine *Nachschöpfung Gottes* möglich, und diese sei die Kunst. Sofern aber die Vorstellung von einer Urschöpfung Gottes im Grunde mit der platonisch-Schelling'schen *Urbildlichkeit* der realen Dinge zusammenfällt, geht also Solger in der Definition der Kunst keineswegs über den Schelling'schen Gedanken hinaus, dafs die Kunst es mit den reinen Begriffen der Dinge zu thun habe; und ebenso wenig wie Dieser wird auch Solger durch solche ganz abstrakte Idealität der Kunst daran gehindert, zu den realen Differenzen der einzelnen Künste und den besonderen Gattungen derselben überzugehen; durch welchen Uebergang nothwendig der Begriff *Kunst* sich in einen von dem anfänglich festgesetzten ganz verschiedenen verwandelt. In diesem letzteren (realen) Sinne erklärt nun Solger alle Kunst für *symbolisch;* das Gepräge der objektiven Symbolik zeigt die antike, das der subjektiven oder der Allegorie die christliche Kunst. Die Gliederung der Künste basirt er auf

den Gegensatz der beiden Momente des Schönen, nämlich dafs es, als Offenbarung der göttlichen Idee, einerseits *Wesen*, andrerseits *Erscheinung* sei. Die erste Seite werde mehr durch die redenden Künste, die zweite mehr durch die bildenden verwirklicht. Zur ersteren Art rechnet er die *Musik* und *Poesie*, welche „sich zu einander ver-„halten, wie“ (in den bildenden) „die *Baukunst* „zur *Malerei* und *Plastik*“. Die Poesie zerfällt dann in *lyrische, epische* und, als deren Vermittlung, *dramatische*. Das Wesen aller echten Kunst aber bezeichnet er, im Hinblick auf die durch das In-die-Erscheinung-Treten des Urschönen bedingte Selbstvernichtung der Idee, als die *Ironie*, d. h. als den Reflex dieser Nichtigkeit alles Ideellen in der künstlerischen Production selbst und im Kunstwerk. — So fehlt der Solger'schen Aesthetik, sofern sie in diesem Selbstvernichtungsprozefs der Idee zu einem wesentlich negativen Resultat kommt, das Moment der Versöhnung der Gegensätze; und es ist, da er dieselbe nicht auf philosophischem Wege zu erreichen vermochte, nur eine nothwendige Konsequenz, dafs er sie in der Erhebung zu einer abstrakten Unendlichkeit, d. h. in der Versenkung in den *Glauben* zu erstreben versuchte.

2. *Karl Chr. Fr. Krause* (1781—1832), dessen vorwaltende Tendenz auf organischen Universalismus alle seine zum grofsen Theil wahrhaft spekulativen Anschauungen bestimmt, setzt die *höchste Idee* Schelling's unter dem Ausdruck „We-„sen“ als Kernpunkt absoluter Totalität. Ueberall sucht er nach Vermittlung und Verbindung, wie denn die Bezeichnungen *ganz, Verein* und *Bund*, sogar in tautologischer Zusammensetzung (z. B. „Vereinbund von Kunst und Wissenschaft“, „Ganz-„bund für alle Grundformen des Lebens“ u. s. f.

bei ihm stereotyp sind. Dieses Streben nach unbedingter Verknüpfung aller Gegensätze und Ausgleichung aller Differenzen prägt sich dann auch in seinen philosophischen Erörterungen dadurch aus, dafs er, obwohl wesentlich in Schelling'scher Grundanschauung wurzelnd, ebensowohl Kant'sche und Fichte'sche Ideen adoptirt und mit jenen zu vermitteln sucht. Von eigentlicher Bedeutung jedoch ist bei ihm hervorzuheben, dafs er zuerst auf das in der Geschichte — nicht nur der Kunst, sondern der menschlichen Kultur überhaupt — bestimmend mitwirkende ästhetische Element der Entwicklung neben dem ethischen, religiösen, politischen u. s. f. hingewiesen hat. Wenn Krause auch ebensowenig wie die andern Vertreter des objektiven Idealismus von der diesem anhaftenden Phantastik und der daraus folgenden Unklarheit des Denkens frei ist, so kann ihm doch eine tiefe Ahnung der Wahrheit und ein ernstes Streben danach nicht abgesprochen werden. Aus seinem Grundprincip der Zurückführung aller Erscheinungen des geistigen wie körperlichen Lebens auf organische Einheit und aller organischer Einheiten auf eine absolute Einheit, die er „Gott“ nennt, entwickelt er zunächst die an sich identischen Sphären des *Wahren*, *Guten* und *Schönen*. Als Momente oder Formen derselben unterscheidet er *Einheit*, *Selbstständigkeit* und *Ganzheit*, welche den Kategorien der Allgemeinheit, Besonderung und Individualität entsprechen. Die Schönheit, als eine dieser Einheiten, charakterisirt er durch das Moment des *Selbstgenügens;* hierdurch unterscheidet er sie nicht nur von dem Nützlichen, sondern, indem er den Satz ausspricht, „das Schöne „sei schön durch Das, was es sei, nicht durch „Das, was es bedeute“, geht er entschieden über die Solger'sche Ansicht von dem symbolischen

Charakter des Kunstschönen hinaus. Weiter unterscheidet er in der Schönheit, als Einheit des Mannigfaltigen, die Momente der *Gröfse* und *Gestalt,* durch deren Einheit die Ganzheit zum *Organismus* werde. Indem ihm so das Organische und Schöne identisch wird, erscheinen ihm konsequenter Weise die Stufen der „organischen Voll„kommenheit der Wesenheiten in der Natur" zugleich als Stufen der Schönheit selbst, welche alle in der höchsten Stufe, der *Schönheit Gottes,* als dem „organischen Inbegriffe aller Wesenheiten", sich vereinigen. Näher bezeichnet er dann die *reale Schönheit* als „die Erscheinung der Idee in „individueller Form", die Kunst aber als „die „Verwirklichung der Schönheit innerhalb der „menschlichen Sphäre des freien Geistes". Nach dieser Seite definirt er schliefslich das *Schöne* als Das, „was *Vernunft, Verstand* und *Phantasie* in „einem ihren Gesetzen gemäfsen, entsprechenden „*Spiele der Thätigkeit* befriedigend beschäftigt und „das Gemüth mit einem *uninteressirten Wohlgefallen* „erfülle"; eine Definition, welche also Solger's, Schiller's und Kant's Definitionen zu vermitteln sucht. Die höchste Stufe der Kunst ist auch ihm die *Lebenskunst,* die näher als „schöne Bildungs„stufe" bestimmt wird, welche ihre Thätigkeit auch auf die schöne Gestaltung des Naturlebens auf der Erde zu richten habe, damit diese der „schön „belebte Wohnort für die in Schönheit vollendete „Menschheit werde". Mit der Theorie der Künste hat er sich weniger beschäftigt; als eigenthümlich ist hier nur seine Ansicht von der dramatischen Darstellung zu erwähnen, welche er als die konkrete Verwirklichung des ganzen Kunstgebiets und damit als die *Vermittlung der schönen Kunst und der Lebenskunst* bezeichnet, wodurch sie als die „Kunst der ganzen Lebensschönheit" dasteht.

3. *Friedr. Dan. Ernst Schleiermacher* (1768 bis 1834) hat mit Fichte den, genau betrachtet, lediglich äufserlichen Berührungspunkt, dafs in Beider Richtungen die Tendenz auf das *Ethische* vorwaltet. Im Uebrigen aber gehört er durchaus zu den modernen Platonikern. Als charakteristisch für ihn kann bezeichnet werden, dafs er — und dies erklärt seine anfängliche Sympathie für Schlegel — das Wissen vom Absoluten aus der Sphäre des Denkens in die des Gefühls verlegt, so dafs ihm nicht das Denken des Absoluten, die *Philosophie*, sondern das Empfinden desselben, die Religion, die höchste Weise des menschlichen Erkennens ist. Da aber das ethische Element bei ihm nicht zu der praktischen Energie des sittlichen Handelns durchbricht, sondern auf die Innerlichkeit des empfindenden Subjekts beschränkt bleibt, so erhält einerseits dadurch seine *Ethik* einen vorwaltend *ästhetischen* Charakter, wie andrerseits seine Aesthetik durchaus auf *ethischer* Grundlage ruht. Obgleich von einem eigentlichen System der Aesthetik auch bei Schleiermacher nicht die Rede ist, so hat er doch über gewisse Grundpostulate einer solchen ein sehr klares Bewufstsein. Indem er bei den bisherigen Aesthetikern den Fehler rügt, dafs sie stets von einzelnen Kunstgebieten, nämlich entweder wie die Alten und Neueren von der Poesie, oder wie Winckelmann und Lessing von den bildenden Künsten, ausgegangen seien, fordert er für die Grundlegung eines Systems einerseits die wissenschaftliche Feststellung des Begriffs der Kunst, andrerseits, dafs aus diesem Begriff, in Verbindung mit dem Moment des Natürlichen, die einzelnen Künste der Qualität wie der Zahl nach mit Nothwendigkeit entwickelt werden. Allein diese an sich durchaus richtige

Formulirung der Frage wird bei dem Versuch sie zu lösen, sogleich dadurch in einseitiger Weise gefafst, dafs er einmal von der blofsen Voraussetzung der Definition der *Aes ehik* als „Wissenschaft der „schönen Kunst“ ausgeht, also das Aesthetische auf das Kunstschöne beschränkt, sodann für sich ohne Weiteres das Recht in Anspruch nimmt, die Aesthetik als eine „von der Ethik ausfliefsende „Disciplin“ zu behandeln. Dem ersten oder „spe„kulativen“ Theil, in welchem er zuerst die Natur der künstlerischen Thätigkeit zu bestimmen sucht, um dann in eine Menge an sich interessanter, aber mit einander in keiner nothwendigen Verbindung stehenden Detailfragen einzugehen, mangelt es an jeder systematischen Gliederung, während der zweite Theil, die „Darstellung der einzelnen Künste“, bei allem Reichthum geistvoller Aperçus, in seinen Resultaten sowohl wie in vielen Detailanschauungen das unverkennbare Gepräge eines Mangels an praktischer Sachkenntnifs trägt. Namentlich offenbart sich dieser in der Art, wie er die Künste zu gliedern und ihr Wesen innerhalb dieser Gliederung zu bestimmen sucht. Der Charakter des Ganzen ist als ein Produkt doktrinären Philosophirens und eines für die Kunst und Schönheit begeisterten Laienthums zu bezeichnen.

Somit hat auch von ihm die Aesthetik keine wesentliche Förderung erfahren: ein Resultat, das wesentlich aus dem unfruchtbaren, weil abstrakten Princip des *objektiven Idealismus* überhaupt zu erklären ist. Eine im höheren und strengeren Sinne wissenschaftliche Behandlung konnte daher nur durch ein Hinausgehen über den Standpunkt des objektiven Idealismus ermöglicht werden: und diese Aufgabe ist es, welche sich der *absolute Idealismus* Hegel's stellte und zum grofsen Theil lös'te.

Cap. IV.

C. Die Aesthetik des absoluten Idealismus.

§. 61. Einleitung: Resultat der bisherigen idealistischen Bestrebungen und, als Konsequenz desselben, Postulat für die Fortbildung der Aesthetik.

484. Den Kant'schen kritischen Subjektivismus des Erkennens, welcher das *Ding-an-sich*, das Wesen der wirklichen Welt, unangetastet liefs, potenzirte Fichte zum subjektiven Absolutismus, indem er nicht nur die *Erkennbarkeit* des Wesens der wirklichen Welt, sondern ihre *Existenz* selbst aufserhalb des Subjekts leugnete und so die reale Welt überhaupt in die ideelle Unbedingtheit des *Ich* verflüchtigte. Schelling brachte die implicite in diesem Princip ausgesprochene Idealität des Objektiven wieder zu seinem Recht, indem er sie der Idealität des Subjektiven als gleichberechtigte gegenüberstellte. Aber er fafste dies an sich richtige Verhältnifs des konkreten Gegensatzes nur in der Form der Polarität, statt in der einer Diremtion aus einer höheren absoluten Einheit, aus welcher beide Seiten, Geist und Natur, als Verwirklichungsweisen der Idee hervorquellen und zu zwei selbstständigen und zugleich einander bedingenden Reihen organischer Lebensgestaltung sich entfalten.

Dies ist die That Hegel's. Er hebt den in dem Polarisationsprincip Schelling's noch vorhandenen Dualismus der Idee auf, indem er die Entgegengesetzten als konkrete Manifestationssphären derselben sich aus der Einheit des Absoluten entwickeln läfst.

Er sagt über den Begriff der Philosophie: „Solche festgewor„denen Gegensätze von Vernunft und Sinnlichkeit, Intelligenz und „Natur, Subjektivität und Objektivität aufzuheben, ist das einzige „Interesse der Vernunft. Die absolute Identität der Natur und des „Ich, worin beide gemeinschaftlich versenkt werden, ist der abso„lute Idealismus." Allein diese Aufhebung der Gegensätze vollzieht sich bei ihm zunächst doch nur von der Seite des *Denkens*, d. h. der dialektische Prozess, trotzdem er ihn als das immanente Gesetz der Selbstbewegung der Idee behauptet, bleibt bei ihm — dies darf nicht geleugnet werden — innerhalb der idealistischen Subjektivität. Es kommt dadurch in die formale Dialektik Hegel's ein Moment der Willkür hinein, welches sich selbst dem im Princip

völlig mit ihm Uebereinstimmenden oft in peinlicher Weise als Mangel innerer, d. h. objektiver Nothwendigkeit fühlbar macht und ihn in der That manchmal zu gewagten Behauptungen über Zustände der realen Welt geführt hat, welche sich durch die bessere Erfahrung der Wissenschaft als Chimären herausgestellt haben. Wir sind keineswegs, wie man sieht, gewillt, die Schwächen des grofsen Meisters bemänteln und blind auf ihn schwören zu wollen; um so weniger, als wir uns bewufst sind, dafs diese Schwächen verschwindend kleine dunkle Flecken in dem strahlenden Lichte sind, welches die Sonne seiner Philosophie ausströmt, und besonders weil sie in der Hauptsache, d. h. in der Wahrheit des Grundprincips, nichts ändern. Denn wenn er in der Selbstgewifsheit seiner konkreten Intuitivität sich zuweilen dem Instinkt des Absoluten zu unbekümmert überliefs, ohne immer das objektive Substrat des Gedankens, d. h. die Realität in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Detailerscheinungen, als Maafsstab und Regulativ dieses deduktiven Denkens in bewufster Erinnerung zu behalten, so ist doch im Entferntesten keine Veranlassung vorhanden zu einem Rückschlufs auf die Unzuverlässigkeit, nämlich auf den Mangel an Unbedingtheit des Princips selbst. Heute, nach vierzig Jahren seit Hegel's Tode, ist trotz aller Modifikationen, welche das Hegel'sche System durch seine Schüler erfahren, und trotz allen Anlaufs gegen dasselbe, im Princip nichts geändert und kann auch nichts geändert werden. Denn dies Princip — der dialektische Prozess — ist der Pulsschlag des inneren Lebens der Idee selbst, das Gesetz ihrer Selbstbewegung.

Nur in dem einen Punkte ist Hegel's Philosophie oder vielmehr sein Philosophiren anzugreifen — und das ist daher auch der Punkt, an welchem die Zukunft anzuknüpfen hat —, dafs, wenn (um einen Schelling'schen Ausdruck zu brauchen) sein *nothwendiges Denken* sich zwar immer zugleich frei erhielt, nicht auch umgekehrt sein *freies Denken* den Charakter der Nothwendigkeit bewahrte. Bei Schelling, welcher seine beiden Philosophien, die *Identitätsphilosophie* und die *Offenbarungsphilosophie,* zwischen denen auch ein Zeitraum von 40 Jahren lag, in denen er — schwieg, als negative und positive Philosophie bezeichnete, weil jene nur auf nothwendigem, diese aber auf freiem Denken beruhe, hat freilich dieser Gegensatz eine andere Bedeutung. Das Nothwendige ist ihm das *blos Logische,* dessen Wahrheit nicht identisch sei mit der Wahrheit der Wirklichkeit des Wesens: damit ist die Kluft aufgerissen zwischen dem Denken und dem Sein, es ist gleichsam eine Rückkehr zu dem *Ding-an-sich* — eine Kluft, die Schelling durch sein *freies Denken,*

d. h. bei ihm durch abstrakte Phantastik im Dienste des Glaubens ausfüllen zu können vermeinte.

485. Diese Kluft existirt bei Hegel nicht mehr. Sondern ihm ist Freiheit (nicht nur des Denkens, sondern überhaupt) ohne das Moment der Nothwendigkeit ebenso sehr wie Nothwendigkeit ohne das Moment der Freiheit ein Widerspruch in sich selbst. Aber in diesem Vertrauen zu der Nothwendigkeit des freien Denkens hat er so zu sagen das Denken allzusehr sich selbst überlassen. Er hat unberücksichtigt gelassen, dafs das Denken in der Sprache nur ein relativ adäquates Organ besitzt, und dafs es daher — nicht des Denkens wegen, welches unbedingt ist, sondern — der Relativität und Inkommensurabilität dieses Organs wegen nöthig ist für den Denker, in jedem Augenblick den *Gedanken*, d. h. dieses bestimmte, in das Wort eingeschlossene Denkprodukt, an dem Denken selbst, an der Idee, zu messen. Solche regulirende Thätigkeit des Denkens ist nun und kann nichts anders sein als das intuitive Element in der Spekulation, welches mit dem wesentlichen Inhalt der Erfahrung zusammenfällt. In der Spekulation ist so ein dreifacher Prozefs, der in seinen drei Momenten selber dialektischer Natur ist und sich mithin gerade dadurch als wahr erweist: die unmittelbare Intuitivität, das logisch-nothwendige Denken, was wir *Reflexion* nennen können, und die vermittelte Intuitivität: diese ist die ebenso freie wie nothwendige *Spekulation*, in welcher die Unterschiede des Erfahrens, Reflektirens und Denkens zwar nicht verschwinden oder aufgehoben werden, aber einander völlig decken.

Die Gegner Hegel's — und ihre Zahl und Verschiedenheit ist Legion — haben jenen schwachen Punkt bei Hegel sehr wohl herausgefühlt, wenn sie auch falsche Konsequenzen daraus ziehen. Wie Schelling aller *negativen Philosophie*, wozu er nicht seine eigene (erste) allein, sondern auch die ganze Hegel'sche rechnet, den Vorwurf macht, dafs die Wahrheit, welche das Resultat der blos logischen Deduction nach Kategorien sei, nicht an die Wirklichkeit hinanreiche, so beschränkt der jüngere Fichte die Philosophie lediglich auf die Aufgabe, den Geist sich selbst über die an sich seiende und nicht durch das Denken zu entdeckende Wahrheit orientiren zu machen. Er spricht dem spekulativen Erkennen, das sich als die einzige Form der Wahrheit hinstelle, die Fähigkeit ab, diese an sich seiende Wahrheit in sich zu fassen. Sondern, wo der spekulative Faden abreifse, müsse der Begriff über sich heraustreten, um ein anderes Erkenntnifselement in sich aufzunehmen. — Es liegt hierin das richtige Gefühl, dafs die Speku-

lation in ihrer höchsten Thätigkeit nicht der Intuivität entbehren dürfe, allerdings ausgedrückt; allein indem Fichte daraus den Schlufs zieht, es sei mithin die höchste Aufgabe der Philosophie, in das Leben überzugehen und Erfahrungswissenschaft zu werden, so zieht er das Objekt jener intuitiven Thätigkeit aus der Sphäre der Unendlichkeit in die blofse Endlichkeit herab und sinkt noch unter den Standpunkt der intellektuellen Anschauung Schelling's herab. — In ähnlicher Weife behauptet Weifse, der für uns als Aesthetiker von besonderer Wichtigkeit ist, Hegel habe die abstrakte metaphysische Form mit dem konkreten Inhalt verwechselt, da ihm die logischen Kategorien, die nur in einem Anderen und nur für Anderes Wahrheit haben — ein Einwurf, den der neueste Realismus bis zum Ueberdrufs variirt hat —, geradezu für die absolute Wahrheit gelten. Es gebe über die Methode hinaus ein durch sie nicht erschöpfter Inhalt, ein positives Mehr, das von der Hegel'schen Logik ignorirt werde. — Es ist bezeichnend, dafs dieses *Mehr* sich dann schliefslich bei allen diesen Philosophen als der persönliche Christengott entpuppt, der für das Denken ein X bleibe und nur durch das *unmittelbare Wissen*, d. h. umgekehrt durch Offenbarung zu begreifen sei. Es ist hier überall dasselbe Mifsverständnifs, die formalen Fehler in der Anwendung der dialektischen Methode — denn darauf kommt schliefslich die philosophische Sünde Hegel's hinaus — als substanzielle Mangelhaftigkeit des Princips hinzustellen. Wären diese Philosophen nicht in ihrer theosophischen Phantastik befangen, sie müfsten schon durch die blofse Thatsache, dafs sie durch den Versuch, jenen vorgeblichen Mangel zu heben, in die Glaubensphilosophie hineingetrieben werden, von der Verkehrtheit ihrer Auffassung überzeugt werden.

486. Wenn man die Geschichte der neueren philosophischen Systeme in Bezug auf das Problem, wie das Sein zum Denken sich verhalte — und dies Problem ist das Grundproblem aller Philosophie — betrachtet, so kann man darin eine Stufenfolge von Positionen hinsichtlich des Verhältnisses unterscheiden, welches das Denken zum Sein einnimmt. Im Kriticismus Kant's schon, besonders aber im subjektiven Idealismus Fichte's wird das Sein gleichsam vom Denken absorbirt, um aus ihm wieder als blofses Denkprodukt herausgesetzt zu werden. Was hier auf einseitige Weise vollzogen wird, vollzieht der objektive Idealismus Schelling's nach beiden Seiten hin, d. h. das Sein geht nicht nur in's Denken auf und über, sondern auch umgekehrt das Denken in's Sein. Dies ist das Verhältnifs der Polarisation. Immerhin aber haben beide Positionen, die des subjek-

tiven und des objektiven Idealismus, das Gemeinsame, daſs die Einheit von Denken und Sein als ein Auf- und Uebergehen des einen in das andere Moment gefaſst wird. Dieser Fassung gegenüber bildet nun der absolute Idealismus Hegel's die dritte Position, sofern, wie bemerkt, hier Denken und Sein als gleichberechtigte Manifestationsweisen der absoluten Idee gefaſst werden. Allein da das Absolute selbst nur als Denken gefaſst wird, so erhält die Spekulation Hegel's dadurch einen Charakter abstrakter Idealität, welcher für die Philosophie die Möglichkeit und in Folge dessen die Nothwendigkeit enthält, dem Standpunkt des Idealismus gegenüber den der realistischen Betrachtungsweise jenes Verhältnisses geltend zu machen; oder aber — wenn sie den Boden der Dialektik nicht verlassen wollte — zu dem bereits überwunden geglaubten theosophischen Standpunkt zurückzukehren. Letzteres geschah von Weiſse, später vom jüngeren Fichte und einigen Hegelianern der äuſsersten Rechten; das Erstere durch die philosophischen Systeme Herbart's und Schopenhauer's, welche trotz ihrer sonstigen Gegensätzlichkeit doch in diesem Punkte einen gemeinsamen Gegensatz gegen Hegel bilden und folglich hinsichtlich des oben erwähnten Verhältnisses eine vierte Position einnehmen. Aus der später anzustellenden Betrachtung der betreffenden ästhetischen Ansichten Schopenhauer's (trotz dessen miſsglückten Versöhnungsversuchs zwischen Kant und Plato) und Herbart's wird sich der Grund ergeben, warum sie beide in der Geschichte der Aesthetik Hegel gegenüber als *Realistiker* sich kennzeichnen. Auch darin stimmen sie (obschon sie sich gegenseitig ebenfalls ziemlich wegwerfend traktiren) mit einander überein, daſs sie bei jeder Gelegenheit auf Hegel schimpfen. Es scheint, der Zorn darüber, daſs sie — um nur nicht in Idealismus zu verfallen — zum Theil gemeinschaftliche Sache mit der verachteten Empirie machen, oder aber sich in abstrakten Formalismus des Verstandes hineintreiben lassen muſsten, habe sich in unwürdigen Ausfällen gegen das Haupt der idealistischen Schule Luft machen wollen; Ausfälle, welche allein schon geeignet sind, Miſstrauen gegen ihre unbedingte Hingabe an die Idee und die Wahrheit zu erwecken.

487. Von der Sonderstellung, welche diese Philosophen und ihre mehr und mehr in's Empirische und, was damit zusammenhängt, verstandesmäſsig Reflektirte geratheneden Epigonen, von denen es Einige bis zur hausbackensten Trivialität brachten, in der Aesthetik einnehmen, wird später die Rede sein. Für jetzt tritt an uns die Frage heran — denn bis hieher ist die Aesthetik gediehen — wel-

ches ihre Aufgabe für die Zukunft ist, d. h. welches die **fünfte Position** sei, die das Denken dem absoluten Problem gegenüber einzunehmen habe. Die Beantwortung dieser Frage ist, hinsichtlich der Aesthetik, im Grunde der alleinige Zweck dieses ganzen Versuchs einer „Kritischen Geschichte der Aesthetik", da die Feststellung des Standpunkts unsre erste Aufgabe sein mufste, ehe wir daran denken konnten, zur Wissenschaft selbst überzugehen. Die Feststellung des Standpunkts fällt aber eben mit der Beantwortung der Frage über diese fünfte Position zusammen: sie kann also, da sie das Resultat dieser ganzen Darstellung sein soll, hier vorläufig nur angedeutet werden.

Diese fünfte Stellung ist mit einem Worte die **Versöhnung des Gegensatzes von Idealismus und Realismus**: sie basirt allerdings auf dem **Hegel**'schen Princip der absoluten Idee in substanzieller und des dialektischen Prozesses in formaler Beziehung — denn ein höheres giebt es nicht —; aber dieses Princip, in seiner Entwicklung zu praktischen Konsequenzen, ist hier gereinigt von dem ihm anhaftenden, immerhin aus der Unversöhntheit der Intuivität, d. h. der unmittelbaren Wissensahnung, mit der abstrakten Spekulation stammenden Moment subjektiver Willkür; eine Reinigung, die nur durch die hingebende und bis in die kleinsten Artikulationen der realen Gestaltungen jeder Sphäre vordringende kritische Besitzergreifung des objektiven Inhalts derselben, d. h., formal ausgedrückt, aus der simultanen Anwendung der induktiven und deduktiven Methode erreicht werden kann. Wenn hier von realen Gestaltungen die Rede ist, so erscheint dies zwar wieder als eine gewisse Verendlichung des Princips, als ein Herabziehen der Wahrheit desselben aus der Sphäre des Unendlichen in die der Endlichkeit; allein indem diese Endlichkeit **begriffen**, d. h. in ihrer Beziehung zur unendlichen Idee betrachtet werden soll, wird diese gerade in ihrer konkreten Substanzialität erfafst: es bleibt mithin kein Ueberschufs von Unbegreiflichkeit der Idee, welcher sich der Spekulation entzöge und nur durch Offenbarung zu fassen wäre, sondern im Gegentheil: diese Verendlichung mufs, indem sie nicht etwa nur als solche, sondern vielmehr in ihrer unendlichen Beziehung begriffen wird, gerade zum Siege der Wahrheit ausschlagen, ohne dafs das Denken dabei eines *deus ex machina* bedarf. Dies ist die Aufgabe der neuesten Philosophie, die wahrhaft konkrete Durchführung der Hegel'schen Methode in ihrer Anwendung auf die Welt der Realitäten, zum Behuf der Unterwerfung derselben unter den Begriff. In diesem konkreten Begriff ist dann — aber in höherer,

weil vermittelter Weise — das Subjekt-Objektive der Schelling'schen *intellektuellen Anschauung* zu wahrhafter substanzieller Einheit erhoben. Eine solche durchgreifende Regeneration der Hegel'schen Philosophie in allen ihren Theilen vorzunehmen: dies dürfte die wahrhafte Aufgabe der philosophischen Bestrebungen der Zukunft sein; für uns gestaltet sie sich zu der besonderen Aufgabe, den Versuch damit in dem Gebiet der Aesthetik zu machen; und wenn dieser Versuch hier — wenn auch nur theilweise — gelingen sollte, so ist wenigstens die Möglichkeit bewiesen, daſs es auch im Groſsen und Ganzen gelingen dürfte.

Hiemit ist zugleich der Standpunkt angedeutet, den wir der Aesthetik des absoluten Idealismus gegenüber einnehmen zu müssen glauben.

488. Was nun die Lage des ästhetischen Bewuſstseins beim Abschluſs der vorigen Stufe des Idealismus betrifft, so ist sie nach den obigen orientirenden Bemerkungen leicht zu bestimmen: sie charakterisirt sich mit einem Worte als Theokallistik — um diesen barbarischen Ausdruck, der aber die Sache am schärfsten bezeichnet, zu wählen. *Gott* offenbart sich in Natur und Kunst unter der Form des Schönen; denn auch Schleiermacher's Unterordnung der Aesthetik unter die Ethik ist nur scheinbar etwas Anderes als blos anthropologische Vermittlung, da Ethik und Physik bei ihm als Grundwissenschaften sich auf Geist und Natur als ihre unmittelbaren Objekte beziehen. Wiederum ist diese Unterordnung selbst auch in der Hinsicht nur ein Schein, als gerade er auf die Betrachtung der Kunst nach den natürlichen Momenten ihrer Verwirklichung dringt. Sind ihm daher Ethik und Physik die Wissenschaften der in dieser doppelten Form verwirklichten göttlichen Idee, so ist die Aesthetik, sofern sie an beiden participirt, eben Das, was wir oben *Theokallistik* nannten. Hinsichtlich der formalen Seite ist dann noch zu sagen, daſs die Aesthetik überhaupt in allen diesen Systemen als keine selbstständige Wissenschaft, sondern als bedingt durch ein ihr fremdes Princip erscheint, welches schlieſslich als letzter Zweck und Resultat der Lehre vom Schönen und der Kunst herauskommt. Es versteht sich zwar von selbst, daſs die Aesthetik nicht in dem Sinne selbstständig sein kann, daſs sie nicht mit der Metaphysik überhaupt und weiterhin mit der Psychologie, der Physiologie, der Geschichte u. s. f. im innigsten Zusammenhange stehe, aber sie muſs es in dem Sinne sein, daſs alle andern Disciplinen nur die Stellung von Hülfswissenschaften zu ihr einnehmen;

sie darf ihr Princip weder andern ihr koordinirten Disciplinen entnehmen, noch in ihrem Resultat sich in eine solche auflösen.

Diese formelle wie substanzielle Selbstständigkeit zu erringen, wird nun die nächste Aufgabe, an welcher eine Anzahl bedeutender philosophischer Köpfe arbeiten. Der erste Schritt dazu wird durch Weifse gemacht, der mit Hegel ziemlich gleichzeitig das Gebiet der Aesthetik dialektisch bearbeitete. Weifse's Aesthetik erschien zwar erst 1830, während Hegel bereits 1818 seine ersten Vorlesungen über Aesthetik hielt, aber die völlige Verschiedenheit der Darstellung, sowie wesentliche Abweichungen in den Grundbegriffen, namentlich aber das Resultat, zu dem die Weifse'sche Aesthetik kommt, indem sie nach ihrer metaphysischen Seite hin im Theosophismus stecken bleibt, zeigen einerseits nicht nur die Unabhängigkeit seines Systems vom Hegel'schen, sondern motiviren andererseits auch unsre Anordnung Weifse's vor Hegel und als Vorläufers desselben. Weifse bildet den Uebergang von der reinen Theokallistik zur *Kallologie*, wie wir Hegel's Aesthetik nennen können. Dies sind die ersten beiden Formen der Aesthetik des absoluten Idealismus; das Weitere ist dann der weitere Ausbau des Systems in einzelnen Partien durch Ruge, Rosenkranz, Rötscher u. A. Als die reichste und vollendetste Konsequenz der Hegel'schen Aesthetik, auch nach der realen Seite hin, aber zugleich auch als die durch den Mifsbrauch des dialektischen Formalismus und durch den unbeholfenen Schematismus der philosophischen Darstellung schwerfällige Ausbildung seines Princips, stellt sich dann Vischer's Aesthetik dar. — Es laufen dazwischen noch mancherlei Erscheinungen mit Hegel'scher Färbung her, die aber zum Theil keinen Fortschritt enthalten, sondern mehr reproduktiv-populären Werth besitzen, theils auch wieder in überwundene Standpunkte zurückfallen, wie die Aesthetiken von Thiersch, Carriere, Köstlin u. A.

Dieser Ueberblick über den Gang, den die Aesthetik des absoluten Idealismus nimmt, bezeichnet zugleich die Anordnung, in welcher wir die betreffenden Systeme zu betrachten haben werden. — Schliefslich ist hier noch die Bemerkung zu machen, dafs, wenn wir bei den früheren Bearbeitungen der Aesthetik, obschon diese doch in ihnen bei Weitem noch nicht die Ausbildung in qualitativer und quantitativer Weise erfahren hatte, welche sie nunmehr zeigt, ausführlicher sein konnten, wir jetzt uns noch ausschliefslicher an die Charakteristik des Princips, die Gliederung des Systems, die metaphysischen Fundamentalbegriffe und, hin-

sichtlich der praktischen Konsequenzen, an die Art der Eintheilung der Künste zu halten haben werden. Nur so dürfen wir hoffen, den kolossalen Stoff in einer für unsern Zweck fruchtbaren Weise zu bewältigen.

---

§. 62. I. Weifse.

1. Allgemeiner Standpunkt und Princip.

489. In *Christian Hermann Weifse*[1]) stellt sich jene Differenz des philosophirenden Geistes, die wir oben als Konsequenz der im absoluten Idealismus nicht völlig überwundenen Subjektivität des Denkens andeuteten, in schroffster Weise dar; auf der einen, formalen, Seite dem Gesetz des dialektischen Fortschritts gleich dem festen Rythmus eines musikalischen Taktes gehorchend, entzieht er sich auf der andern, substanziellen, Seite dem Zwange solcher blos mathematischen Gesetzmäfsigkeit durch eine nicht selten sophistische Verwerthung des Gesetzes, um mit einem desto gröfseren Anschein von Recht den Prozefs der Bewegung in das Geleise der religiösen Verstellungssphäre zurückzuleiten. Es ist also schliefslich doch das subjektive Bedürfnifs der religiösen Befriedigung im innersten Gemüth, welches sich jener formalen Dialektik nur als eines Mittels bedient, um zu sich selbst zurück zu gelangen; ein Resultat mithin, welches sowohl vor aller Dialektik das latente Motiv, wie während der Anwendung derselben das geheime Regulativ der ganzen, scheinbar objektiv nothwendigen Selbstbewegung des Gedankens bleibt.

Es ist fast unmöglich, dafs ein Denker von der Tiefe und inneren Wahrheit des Anschauens wie Weifse sich selber über diesen inneren Zwiespalt auf die Länge täusche; und so tritt dieser Zwiespalt denn auch bei ihm als der Gedanke auf, dafs das nur logische Denken für die konkrete Wahrheit nichts vermag, weil es die unmittelbare Erkenntnifs Gottes nicht zu ersetzen im Stande sei. Ihm schwebt vor — wie er am Schlufs der Vorrede zur Aesthetik sagt — „eine „Bearbeitung der Philosophie in einem Sinne, welcher die Ausglei„chung der gerechten Forderungen der Methode einerseits und des „über die Methode hinausgehenden und durch sie allein noch „nicht von vorn herein *erschöpften* Inhalts andererseits zur Absicht

---

[1]) *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit.* In drei Büchern. Von Christian Hermann Weifse, Professor an der Universität zu Leipzig. 2 Theile. (Leipzig bei L. H. O. Hartmann. 1830.)

„hat.“ Allein ein „über die Methode *hinausgehender*“ und ein „durch sie noch nicht *erschöpfter*“ Inhalt sind sehr verschiedene Dinge: durch ein Princip, z. B. in der Gesetzgebung, ist allerdings der konkrete Inhalt in seiner Mannigfaltigkeit noch nicht *erschöpft*, wohl aber ist er dadurch bedingt, und diese Bedingtheit ist seine Begrenzung innerhalb der durch das Princip beherrschten Sphäre. Von einem *Hinausgehen* über diese kann also dabei keine Rede sein. Solche Vermischung von scheinbar irrelevanten, im Grunde aber wesentlichen Unterschieden ist eine von den Manieren der Weifse'schen Sophistik. Dafs er zu solcher zu greifen gezwungen ist, liegt lediglich darin, dafs er die *Methode* eben nur als formales Gesetz, als blofsen Mechanismus des Denkens, nicht als den organischen Pulsschlag des ideellen Lebensprozesses selbst, der in dem logischen Denken nur wiederklingt, auffafst: denn in solchem Sinne bedürfte es keines Hinausgehens über die Methode, um — mit wer weifs welchem Organ, denn das Denken kann es nicht sein — den überschüssigen Inhalt, d. h. das eigentliche Wesen, zu begreifen. Im scheinbaren Widerspruch damit bemerkt er[1]) von seiner Aesthetik, dafs sie „ihr etwaiges wissenschaftliches Verdienst hauptsächlich der von ihr befolgten (Hegel'schen) Methode zu verdanken „haben will.“ *Scheinbar* sagen wir, denn diese *Wissenschaftlichkeit* ist auch Weifse nicht das Höchste, sondern erst jenseits oder eigentlich schon vor derselben fungirt das Organ des höheren als blos wissenschaftlichen Erkennens, die unmittelbare Intuition. Hierin liegt nun aber — dies dürfen wir ebensowenig wie bei Schelling verkennen — das Wahre, dafs Reflexion und Intuition in der That einander zu reguliren und folglich zu ergänzen haben und dafs diese gegenseitige Durchdringung erst die wahrhafte spekulative Methode ist. Nur darf weder die Intuition durch die Reflexion noch diese durch jene gemeistert und mit Zwang behandelt, am wenigsten aber das Verhältnifs der beiden Thätigkeiten so gefafst werden, als ob, wenn die Aufgabe der einen erfüllt sei, die der andern darüber hinaus noch weiter gehen könne, oder, wie Weifse will, erst recht zu beginnen habe, indem sie sich auf ein höheres, von jener nicht zu erreichendes Objekt richte. Während also durch Schelling's *intellektuelle Anschauung* die unmittelbare Einheit, das völlige Zusammenschmelzen der beiden in ihrer Function doch immerhin verschiedenen Weisen der Denkthätigkeit als das Wesen der Spekulation gesetzt wurde (d. h. im Princip, denn in der Praxis

[1]) Vorrede S. VIII.

fallen sie bei ihm ebenso wie bei Weifse in einen Widerspruch auseinander), beschränkt Weifse die Spekulation auf die formale Thätigkeit, welche aber eben als solche zur Erkenntnifs des Absoluten unfähig sei. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir bei Weifse auf der einen Seite, in äufserlicher Beziehung, eine fast sklavische Anwendung der Methode, auf der andern eine ebenso grofse Willkür in Hinsicht der Art und Weise, wie er den ganz freien, intuitiven Inhalt in dieselbe einzwängt, beobachten werden. Die Konsequenz dieses Widerspruchs ist aber eben Das, was wir oben als Sophistik bezeichneten; eine Sophistik, die weder beabsichtigt ist noch immer als solche von ihm empfunden wird, in die er aber unvermeidlich verfällt.

2. Grundlegung und Eintheilung der Aesthetik.

490. Weifse geht von der Definition der Aesthetik als „Wissenschaft von der Idee der Schönheit" aus. Sofern dieser Definition eine andere (von Hegel aufgestellte), nämlich dafs die Aesthetik die „Philosophie der Kunst" sei, gegenübergestellt werden kann, enthält sie eine unbewiesene Voraussetzung, die der ganzen Darstellung von vorn herein eine bestimmte Richtung giebt. Man darf in der Grundlegung einer Wissenschaft nicht von Definitionen ausgehen, sondern das Objekt — sei es hier nun das Schöne oder die Kunst — mufs seinem allgemeinen Begriff nach aus anderweitiger Entwicklung sich ergeben. Darum aber, weil es nur seinem ganz allgemeinen Begriff nach den Anfang bildet, folgt, dafs das Objekt, ehe es selber entwickelt, d.h. determinirt wird, im allerweitesten Sinne genommen werden mufs. Hier also, wenn das Objekt als *das Schöne* gesetzt wird, wäre sogleich zu sagen, dafs damit nicht nur das objektiv- sondern das subjektiv-Schöne, d. h. die Schönheitsempfindung, gemeint sei, endlich dafs — in erster Beziehung — alle Sphären, in denen sich für das gewöhnliche Bewufstsein das Schöne vorfindet und verwirklicht, darin einbegriffen seien, also nicht blos das Kunstschöne, sondern auch das Naturschöne. Erst dann, in diesem umfassenden Sinne genommen, ist der Begriff des Schönen als solcher zu entwickeln zu diesen verschiedenen Seiten. Solche Definition aber, wie Weifse sie hier giebt — mag sie nun wahr oder falsch sein — hat daher nur den Werth einer Hypothese. Er setzt hinzu, dafs dadurch „die Schönheit der Idee ausgesprochen werde": hier liegt also die Willkür klar am Tage. Denn das ist eben die Grundfrage, ob die Schönheit eine Idee sei. Dies wird also blos vorausgesetzt. Die *Idee* aber definirt er als die „unter

„der Form der Ewigkeit und Nothwendigkeit erkannte Form alles „Seienden" und setzt hinzu, dafs die Aesthetik, „um den Begriff „der Schönheit als einen wahrhaft seienden darzustellen — was „ihre Aufgabe sei —, ihn unter der Form der Idee seiend auf„zuzeigen habe." Hiemit wird also Das, was durch die Wissenschaft erst bewiesen werden soll, von vorn herein als selbstverständliche Basis derselben gesetzt. Ja, indem Weifse die Idee in einem vergeblich höheren Sinne fafst als die logische Idee Hegels[1]), sofern er behauptet, dafs sie ein konkretes Mehr besitze[2]), erhält jene Voraussetzung, dafs die Schönheit *Idee* sei, das Gepräge einer um so gröfseren Willkür.

Andrerseits fafst er, für die wissenschaftliche Darstellung des Objekts, die Idee als logische in ihrer *Dreieinigkeit*, nämlich als den dialektischen Trimeter von Satz, Gegensatz und Vermittlung beider[3]): so enthält — dies ist der zweite Mangel der Weifse'schen Aesthetik — die Idee selbst einen Widerspruch, und es ist gar nicht abzusehen, wozu die Entwicklung des Schönheitsbegriffs als logischer Idee führen soll, wenn schliefslich doch ein Ueberschufs bleibt, der auf diesem *wissenschaftlichen* Wege nicht zu erfassen sei; ja, wenn dieser Ueberschufs denn doch erfafst wird, nur nicht auf dem Wege der Dialektik, sondern — um es mit einem Worte zu sagen — durch den Glauben, so scheint es viel einfacher, diesen des Höchsten fähigen Glauben, der ja gar keiner Rechtfertigung durch die Logik bedarf, auch sogleich das Niedere mit begreifen zu lassen, statt sich so viel Umstände mit der dialektischen Methode zu machen.

491. Die *Idee der Schönheit* „steht nun in der Mitte zwischen „der Idee der Wahrheit und der Idee der Gottheit", und zwar „ge„mäfs der Ordnung in der Organisation des Gesammtsystems der „Philosophie"; abermals wird uns hier statt einer Entwicklung eine blofse Voraussetzung geboten. Denn wenn auch Weifse hier auf sein System verweisen mochte, so war doch die Stellung der Begriffe wenigstens dem Princip nach darzustellen, statt sich mit einer blofsen Behauptung zu begnügen. Man kann z. B. fragen, warum er hier statt des *Guten*, das doch gewöhnlich mit dem *Schönen* und *Wahren* koordinirt wird, ohne Weiteres die „Gottheit" setzt? Ist die Gottheit nicht in dem Wahren und Schönen ebenfalls als das

---

[1]) Vergl. *Aesthetik* S. 33: „Es ist vollkommen wahr, dafs das blofse Princip „des Wissens, ohne den Glauben an eine Wahrheit, die höher als das Wissen „ist, nothwendig zum absoluten Idealismus führen mufs." — [2]) *Aesthetik.* I. Einleitung S. 6 ff. — [3]) S. 13.

Absolute enthalten? Und wenn nicht, folgt nicht hieraus, daſs die Gottheit zwar mit dem Guten, nicht aber mit dem Wahren und Schönen identisch sei, sondern vielmehr einen Gegensatz dazu bilde? — Alle drei Begrifie machen nun „gemeinschaftlich den Begriff und die „Idee des absoluten Geistes aus, welcher sich zu dem subjektiven „und objektiven Geist als drittes, vermittelndes Glied verhält“.. „Innerhalb des absoluten Geistes aber hat die Schönheit zu ihrer Voraussetzung die Wahrheit und bildet den dialektischen Gegensatz „zu dieser; sie selbst aber geht mit der Wahrheit zugleich in die „Idee der Gottheit ein, welche die höhere Einheit und Vermittlung „beider ist.“

So erfahren wir also, warum Weiſse die absolute Idee sich nicht in die drei koordinirten Offenbarungsweisen des Wahren, Schönen und Guten dirimiren läſst, denn es herrscht schon hier der dialektische Gang: Das Erste ist die *Wahrheit*, diese setzt aus sich zweitens die *Schönheit* als Gegensatz zu sich heraus und beide heben sich in dem höheren Dritten, in der *Gottheit*, auf: „Daher denn „auch die Wissenschaft von dieser Idee, die spekulative Theologie, „welcher, rückwärts gerechnet, die Aesthetik zunächst steht, die „Spitze und den Schluſsstein des gesammten Gebäudes aller philo„sophischen Wissenschaften ausmacht.“ — Weiſse wendet sich dann in einer langen Anmerkung gegen Hegel, daſs er „Kunst und Re„ligion nur als Phänomene des absoluten Geistes betrachte“, und gegen die koordinirte Dreifaltigkeit der Idee als Wahrheit, Schönheit und Güte. Weiter aber spricht er es dann als Axiom aus [1], daſs „der Begriff der Schönheit zu seiner Voraussetzung die „erste, abstrakteste und subjektiv oder innerlich bleibende Gestalt „des absoluten Geistes habe, nämlich die Idee der spekulativen „Wahrheit.“ Diese Idee sei „am Beginn der als abgesondert be„handelten Wissenschaft von der Schönheit festzuhalten und in „Form einer unmittelbaren, nicht weiter abzuleitenden oder zu „rechtfertigenden Anschau vorzuführen.“ Es ist also die unmittelbare Intuition, welche nicht mehr blos hinter, sondern auch vor aller Wissenschaft ein Plus bildet, das sich dem Denken entzieht.

Dies ist der Standpunkt Weiſse's im Allgemeinen und die Basis seiner Aesthetik im Besonderen. Alles Andere ist Nebensache. „Die Aesthetik hat, so oft sie durch die Idee, welche ihr Gegen„stand ist, auf Gegenstände aus jenen Gebieten (des Logischen, der „Natur und der Geschichte) zurückzukehren genöthigt wird, diese,

---

[1]) S. 20.

„wie sie ihr durch die Erfahrung, die unmittelbare An-„schauung und die Behandlung andrer Wissenschaften dargeboten „werden, unbefangen aufzunehmen, ohne ihnen weiter nachzu-„gehen oder sie begründen zu wollen u. s. f.“ [1]) Zu solcher ganz unwissenschaftlichen Konsequenz wird so Weiſse durch sein Princip getrieben.

492. Weiſse geht dann (in § 7 der Einleitung) zum Princip der Eintheilung der Aesthetik über, nachdem er die Selbstständigkeit derselben als Wissenschaft möglichst beschränkt und ihren inneren organischen Zusammenhang mit dem Gesammtgebiet des Wissens gelockert hat. Der dialektische Fortschritt aus dem unmittelbaren Sein zum reflektirten Sein und endlich zur Einheit von beiden oder dem begriffsmäſsigen Sein ist somit zur gehörigen Leblosigkeit herabgedrückt, d. h. das organische Gesetz ist zum bloſsen mechanischen Daktylus kastrirt. Es kann daher nicht auffällig sein, wenn dieser Mechanismus des dialektischen Prozesses die Form eines ganz äuſserlichen Schematismus annimmt. Von diesem Gesichtspunkt aus ist es dann „nothwendig“, daſs sein Werk drei Bücher umfasse, deren jedes wieder in drei Abschnitte zerfalle, wovon jedes wieder sich in A, B, C. gliedere: dies ist so nothwendig wie die Forderung, daſs das Dreieck drei Seiten habe. Allein da es eigentlich für die oberste Theilung keinen Dreiklang, sondern nur einen einfachen Gegensatz giebt, nämlich die Lehre von der Schönheit und die Lehre von der Kunst, so ist er schon am Anfange genöthigt, dem Begriff Gewalt anzuthun, um die *Nothwendigkeit* dieses dialektischen Fortgangs zu retten. Er bewirkt dies dadurch, daſs er „das unmittel-„bare Sein der Schönheit als Begriff gesetzt“ zum Objekt der *Lehre von der Schönheit*, „das reflektirte Sein als objektives Dasein“ zum Objekt der *Lehre von der Kunst* und „die Einheit beider als ideale „Lebendigkeit“ — was heiſst das? — zum Objekt der *Lehre vom — Genius* macht. Auf diese Weise erzwingt er sich einen allgemeinen, einen besonderen und einzelnen Theil. Die *Lehre vom Genius* wird so als drittes und zwar höchstes, nämlich als ihre Einheit gesetztes, Moment über die Lehre von der Schönheit und der Kunst gestellt. „Denn sie enthält diejenigen Begriffe, welche die zugleich „subjektive und objektive Substanz und Wirklichkeit der Idee der „Schönheit ausmachen: welches auf der ersten, subjektiven oder „innerlichen Stufe: Gemüth, Talent und Genius, auf der zweiten, „objektiven oder äuſseren: Naturschönheit und Schönheit der Sitte,

---

[1]) S. 37.

„auf der dritten oder im engsten Sinne dieses Worts idealen: die „Liebe ist.“ [1]) Im Grunde ist es also nur das letztere Moment, die Liebe, worin sich die Einheit vollendet, da auf den ersten beiden Stufen der Begriff sich ja ebenfalls spaltet. Dieser Begriff der *Liebe*, welcher als höchste und konkreteste Vollendung der Idee der Schönheit das Resultat der Weiſse'schen Aesthetik ist, macht fast den Eindruck einer romantischen Reminiscenz, obschon nicht verkannt werden darf, daſs der Begriff von Weiſse wesentlich tiefer gefaſst wird, als beispielsweise von Schlegel und selbst von Solger.

493. Ueberschauen wir nun das ganze Eintheilungsschema in seiner Gliederung, so wird sich der innere Widerspruch (mit dem es behaftet ist) noch entschiedener herausstellen; wir müssen daher das ganze Inhaltsverzeichniſs abschreiben:

I. Buch: *Die subjektive (allgemeine) Begrifflehre der Aesthetik.*

1. Abschnitt: Von der Schönheit als solcher: A. Die Schönheit als subjektiver Begriff — B. Die Schönheit als Gegenstand oder das Schöne — C. Die Schönheit als Eigenschaft.
2. Abschnitt: Von der im Gegensatz zu sich selbst begriffenen Schönheit, oder: von der A. Erhabenheit — B. der Häſslichkeit — C. dem Komischen.
3. Abschnitt: Vom Ideal: A. Das antike Ideal — B. Das romantische Ideal — C. Das moderne Ideal.

II. Buch: *Die Lehre von der Kunst.*

1. Abschnitt: Von der Tonkunst: A. Die Instrumentalmusik — B. Der Gesang — C. Die dramatische Musik.
2. Abschnitt: Von der bildenden Kunst: A. Die Baukunst — B. Die Skulptur — C. Die Malerei.
3. Abschnitt: Von der Dichtkunst: A. Die epische Poesie — B. Die lyrische Poesie — C. Die dramatische Poesie.

III. Buch: *Die Lehre vom Genius.*

1. Abschnitt: Der Genius in subjektiver Gestalt: A. Das Gemüth — B. Das Talent — C. Der Genius (Genie).
2. Abschnitt: Der Genius in objektiver Gestalt: A. Die Naturschönheit — B. Der physiognomische Ausdruck — C. Die Sitte.
3. Abschnitt: Von der Liebe: A. Die platonische Liebe — B. Die Freundschaft — C. Die Geschlechtsliebe.

Es bedarf, ohne daſs man die Gründe dieser Eintheilung näher

[1]) S. 43.

prüft, nur einer Vergleichung der einzelnen Positionen, um das Unlogische und Widerspruchsvolle derselben zu erkennen. Den Begriff der *Erhabenheit* finden wir z. B. im ersten Buch, während die *Naturschönheit* im dritten behandelt wird; das künstlerische Talent und das *Genie*, ohne dessen Begriff der Begriff der Kunst gar nicht erklärt werden kann, ist hievon gänzlich getrennt. Die Eintheilung der Künste ist durchaus der Natur der einzelnen Gattungen widersprechend. *Tonkunst* und *Poesie* werden als Gattungen der bildenden Kunst koordinirt, als ob zwischen *Baukunst* und *Malerei* oder auch schon zwischen *Skulptur* und *Malerei* nicht ein ebenso weiter Unterschied wäre wie zwischen *Musik* und *Poesie*, die sich in einer Unterabtheilung der ersteren (*dramatische Musik*) sogar miteinander verbinden. Alles dies sind Willkürlichkeiten, die durch keine dialektische Begründung zu überwinden sind, weil sie dem inneren Wesen der Begriffe widersprechen. In eine nähere Kritik können wir hier, ohne die Motivirung zu prüfen, nicht näher eingehen. Im Einzelnen wird sich Manches später darüber sagen lassen.

Dennoch ist, im Hinblick auf die wahrhaft spekulativen Gedanken, welche Weiſse in seiner Aesthetik, und zwar nicht nur hinsichtlich der metaphysischen Fundamentalbegriffe, sondern auch hinsichtlich der im engeren Sinne kunstphilosophischen entwickelt, aufs Tiefste zu bedauern, daſs er sich aus der miſsverstandenen Vorstellung über die Bedeutung der dialektischen Methode als blos formaler Mechanik des Denkens zu solchem Verfahren hat verleiten lassen, den organisch lebendigen Gedanken auf das Prokrustesbette einer schematisirenden Dialektik zu strecken und dies doch nur mit dem Erfolg, unter dieser scheinbaren Nothwendigkeit der Form seiner tiefen, aber durchaus willkürlichen *unmittelbaren Anschau* einen um so gröſseren Spielraum zu gewähren. Wenn man sowohl von jenem äuſserlichen Zwang wie von dieser innerlichen Willkür absieht und nur auf das Substanzielle der Weiſse'schen Gedanken sieht, so bietet seine Aesthetik eine wahrhaft unerschöpfliche Fundgrube echt spekulativer Erkenntniſs dar.

3. Die metaphysischen Fundamentalbegriffe der Weiſse'schen Aesthetik.

494. In dem Begriff der spekulativen Wahrheit, welcher bei Weiſse — wie bemerkt — die Voraussetzung der *Idee der Schönheit* ist, liegt der Widerspruch der subjektiven und objektiven Seite des Erkennens, daſs jene der Einzelheit, diese der Allgemeinheit angehört, oder daſs das einzelne Ich das Allgemeine erkennt. Dieser Widerspruch kann, sagt nun Weiſse, nur „durch die Auffindung

„eines Begriffs gelöst werden, welcher die Momente der erkennenden „Einzelheit und der erkannten Allgemeinheit, die in dem Begriff „der Wahrheit auseinanderfallen (?), zu absoluter Durchdringung „und Einheit zusammenbringt“. Der zu findende Begriff wäre mithin „die aufgehobene Wahrheit“. Das *Aufgehobensein* soll darin aber auch als Bewahrtsein gefaſst werden. Das Trügerische solchen Ausdrucks wie *aufgehobene Wahrheit* beruht nun darin, daſs man zunächst an Unwahrheit denkt; diese soll es aber nicht sein, es soll nicht die Wahrheit selbst, sondern nur der in ihr liegende Widerspruch aufgehoben werden. Hier kann nun sogleich gefragt werden, was denn eigentlich die Wahrheit sei, wenn sie nicht selbst als die Aufhebung jenes Widerspruchs gefaſst werden soll, und wie man es sich zu denken habe, daſs in ihr einmal jener Widerspruch liegt (so daſs sie also die Einheit der Entgegengesetzten ist) und doch die beiden Seiten in ihr auseinanderfallen, so daſs sie erst in einem Dritten aufgehoben werden können. Dies Bedenken wird in keiner Weise beseitigt, und so ist es nur eine willkürliche Behauptung, daſs zu solcher Aufhebung noch ein neuer Begriff zu finden, besonders aber, daſs dieser neue Begriff nicht ein höherer Begriff der Wahrheit selbst, sondern ein ganz anders substanziirter, nämlich die *Schönheit*, sei. Dies deducirt Weiſse folgendermaaſsen: Die Aufhebung kann auf verschiedene Weise geschehen; zunächst so, daſs entweder das Allgemeine im Endlichen, oder daſs das Endliche im Allgemeinen verschwindet. Den letzteren Fall, sowie den auch noch möglichen dritten, daſs sie beide in einer dritten höheren Einheit verschwinden, faſst Weiſse gar nicht in's Auge. Durch den dritten Fall nämlich erhielte er die absolute Wahrheit selbst, die er hier nicht brauchen kann. Es bleibt also nur, da es schwierig zu sagen ist, was der zweite Fall bedeuten könnte (etwa den Glauben? denn in diesem verschwindet das Subjekt im Allgemeinen), der erste Fall übrig, nämlich daſs das Allgemeine im Einzelnen verschwinde. Dies drückt er so aus: Wenn „das Eingehen der Wahrheit in den „Schein der Endlichkeit als ein nothwendiges“ — nämlich durch die Aufhebung des Widerspruchs — „gefordert wird, so ist dieses „Eingehen des Allgemeinen oder des Wesens in den Schein der „Endlichkeit die Schönheit. Die erste Definition der Schönheit „lautet also: *Die Schönheit ist die aufgehobene Wahrheit*“.

Er polemisirt sodann in einer Anmerkung — nicht ohne eine gewisse Berechtigung — gegen Hegel, daſs er das Herausgehen der Idee aus sich selbst zur Natur als einen Abfall der Idee von sich selbst fasse, statt vielmehr die Erscheinung überhaupt als das Höhere

zu begreifen. Sofern aber Hegel die Schönheit als „das Durch-„scheinen der Idee durch die Materie" definirt und sie in diesem Sinne auch die „verhüllte Wahrheit" nennt, kommen die beiden Definitionen im Ganzen doch ziemlich auf dasselbe heraus. Denn der Hauptpunkt in beiden ist der, daſs das Wesen, die ideelle Substanz der Wahrheit, erscheine. Weiſse faſst dies als Action: die Wahrheit geht in den Schein der Endlichkeit ein, Hegel als Akt: das Scheinen der Idee im Endlichen — das ist der ganze Unterschied. — „Als aufgehobene Wahrheit nun ist die Schönheit „absolut geistiger Natur: d. h. sie hat nur Dasein in dem Geiste „und für den Geist . . . Die unmittelbare Gestalt dieses Daseins „ist die Phantasie, d. i. die Anlage des subjektiven Geistes zur „Aufnahme und Bildung solcher Vorstellungen, deren Substanz das „Bewuſstsein ihrer Ewigkeit und Nothwendigkeit ist". — Hienach und da Weiſse noch hinzufügt, daſs „diese Anlage eine allen gei-„stigen Individuen gemeinsame ist", scheint hier eigentlich als die erste Reihe von Begriffen diejenigen entwickelt werden zu müssen, welche erst ganz zuletzt (im dritten Buch) behandelt werden, mit einziger Ausnahme der Naturschönheit, die überhaupt dort eine sonderbare Rolle spielt. Allein Weiſse faſst den Begriff der geistigen Individualität viel weiter: es ist nicht das menschliche Subjekt allein, sondern auch das göttliche, welches dabei in Betracht kommt. So ist ihm also auch die Phantasie etwas „absolut-Geistiges", welches „den endlichen Geist und seine Besonnenheit beherrscht"[1]). und „nur in einer höheren Besonnenheit, nämlich in der des Ge-„nius, als Moment oder als Kraft aufgehoben zu werden vermag". — „In dem Begriff der Phantasie, welcher die unmittelbare Sub-„stanz der Schönheit ist, sind zwei Momente gesetzt, deren Wechsel-„beziehung die Wirklichkeit der Schönheit ausmacht, nämlich die „Empfindung (Seligkeit) und die Anschauung (das Beseligende)". Nach der letzten Seite hin ist „die Schönheit wesentlich Gegenstand „für ein Subjekt, welches letztere nunmehr die Phantasie heiſst, „aber als solche nicht mehr die Schönheit selbst, sondern der von „Auſsen sie ergänzende Gegensatz ist". — Dies ist ein schwacher und daher auch ziemlich dunkler § (11) bei Weiſse, den er durch eine lange Erklärung erläutert, ohne indeſs dadurch jene Vorstellung von der subjektiv-objektiven Phantasie in ihrem Unterschiede von der subjektiven deutlicher zu machen.

495. In den folgenden §§ behandelt er die objektive Schön-

---

[1]) S. 66. 67

heit, welche zunächst „wesentlich die absolute, d. h. unbegrenzte „Vielheit schöner Gegenstände ist, in deren jedem der ganze Be- „griff der Schönheit, in keinem aber die Totalität ihrer Idee nach „allen Seiten oder Momenten ihres möglichen Inhalts gesetzt ist". . . . „Das Schöne, als untheilbares Individuum gedacht, ist daher „wesentlich Mikrokosmos und, da die wissenschaftliche Klarheit „des spekulativen Bewufstseins in ihm aufgehoben ist, als Aeufser- „lichkeit ein *Mysterium*". Weiter wird dann dargethan, dafs die Schönheit nur an wirklichen Dingen hafte, und als solche Eigenschaft derselben sei. So ist sie an ihnen nur ein Aeufserliches, d. h. „sie ist Erscheinung und Form derselben", das „Element „ihres Daseins ist also die natürliche Unmittelbarkeit, die Quali- „tät (?) und Quantität der Dinge[1]). Da sie aber nicht zur Erschei- „nung gehört, sondern selbst diese Erscheinung ist, so ist sie nicht „eine Qualität neben andern Qualitäten, noch ein bestimmtes Quan- „tum in der Unendlichkeit alles Quantitativen, sondern ein Maafs- „verhältnifs der natürlichen Qualitäts- und Quantitätsbestimmun- „gen . . . Hiedurch ist sie eine Regel oder *Kanon* . . . Die Phan- „tasie aber erscheint nunmehr als die geistige Kraft, welche die „Erscheinung der wirklichen Dinge unter solchen Maafsverhältnissen „darstellt". Es ist dies also die Deduction der Definition der Schönheit als „Einheit des Mannigfaltigen".

Durch dieses Zusammengehen der in der unbegrenzten Vielheit gegen einander gleichgültigen Theile in eine untheilbare Einheit ist die Schönheit das *einzelne Schöne* geworden. So ist der Kanon zugleich selbst ein einzelner, d. h. für jedes einzelne schöne Ding bestimmter, und doch auch ein allgemeiner, wodurch dieses einzelne schöne Ding über sich selbst hinaus auf die Totalität der schönen Welt und des absoluten Geistes hingewiesen wird (§ 20)[2]). Dies ist eine vortreffliche Bestimmung, in der zugleich nach der ideellen Seite der Begriff des Ideals ausgesprochen ist (was indefs Weifse nicht thut); denn das *Ideal* ist eben diese Einheit des abstrakt Allgemeinen, oder wie man sagt des *Höchsten,* und wieder des ganz Einzelnen und Bestimmten, Individuellen: in nichts zeigt sich der dialektische Fortgang vom Allgemeinen durch das Besondere zum Individuellen, als dem das abstrakt Allgemeine wahrhaft verwirklichenden Konkreten, anschaulicher als gerade im Begriff des Ideals, das somit als der ideelle Kanon der individuellen Schönheit definirt werden kann. — Allein Weifse macht hier diesen das Folgende ver-

[1]) S. 125. — [2]) S. 127.

mittelnden Schritt nicht, sondern geht sogleich aus der blofs formalen Bestimmung zu den in ihr liegenden Gegensätzen fort; deshalb erscheint die weitere Deduction als ein Sprung. Er sagt nämlich: „Der Unterschied zwischen der Allgemeinheit des Schönen (als Ka„non) und seiner unendlichen Einzelheit mufs sich innerhalb der „Phantasie und der durch sie gesetzten Schönheit selbst als Gegen„satz und Widerspruch äufsern". — Dies klingt nun schon ziemlich dunkel und willkürlich („mufs sich äufsern" warum?); aber noch willkürlicher erscheint der nur durch ein Komma von dem Obigen getrennte Zusatz: „und es gehen hieraus die Begriffe der „Erhabenheit, des Häfslichen und des Komischen hervor". Mit diesem unbedingt hingestellten Diktum schliefst der erste Abschnitt des ersten Buches, und das zweite beginnt dann sogleich mit der Voraussetzung, nicht nur dafs die Schönheit nothwendig in Gegensätze auseinanderzugehen habe, sondern dafs eben die genannten, als solche aber gar nicht deducirten Begriffe es seien, welche diesen Gegensatz, bez. seine Vermittlung, bilden.

Interessant ist hiebei die Vergleichung Weifse's mit Vischer. Auch dieser kommt im zweiten Abschnitt seines ersten Theils auf „das „Schöne im Widerstreit seiner Momente", aber hier sind diese Momente nicht die der *Erhabenheit*, der *Häfslichkeit* und des *Komischen*, sondern die des Erhabenen, Komischen und, als Einheit derselben, des Schönen oder, wie Vischer sagt, des „in sich aus „dem Widerstreit dieser Momente zurückgekehrten Schönen". Aber dieser Unterschied zwischen Weifse und Vischer ist nicht so aufzufassen, als ob bei Ersterem das *Komische* etwa die Einheit des Erhabenen und Häfslichen sei, wie bei Vischer das konkrete *Schöne* die Einheit des Erhabenen und Komischen, sondern Weifse setzt die Schönheit selbst als die Basis der Diremtion, so dafs der erste Gegensatz im Schönen als der der Erhabenheit zur Schönheit, der zweite als der weitere der Häfslichkeit zur Schönheit, der dritte als der des Komischen zum Schönen gefafst wird, und mithin die drei Begriffe des *Erhabenen*, *Häfslichen*, *Komischen* drei Positionen zum Schönen darstellen, in welchen dieselben dialektisch sich fortbewegen. So entwickelt sich das Häfsliche als die Negativität des Erhabenen, und diese Negativität wird im Komischen wieder zur Affirmation aufgehoben, so dafs hier wieder eine Rückkehr zum Schönen gesetzt ist. — Durch Nichts wird aber die Subjektivitat dieser Art von Dialektik besser gekennzeichnet als durch solches gänzliche Auseinandergehen zweier so gewandten Dialektiker wie Weifse und Vischer. Und das Merkwürdigste dabei ist, dafs gerade derjenige,

welcher am fehlerhaftesten dialektisirt, nämlich Weifse, der Wahrheit näher steht als derjenige, der korrekter verfährt, Vischer. Denn es ist nicht zu leugnen: die Methode fordert, dafs aus dem durch die frühere Deduction erhaltenen Begriff des objektiv-Schönen sich zunächst ein einfacher Gegensatz besondere (wie bei Vischer *Erhaben* und *Komisch*), der dann in einem höheren Dritten sich aufzuheben habe, nicht aber, wie Weifse es thut, dafs zunächst ein Begriff, der der *Erhabenheit*, sich aus dem Schönen ablöse und sich zu diesem in Gegensatz stelle. Denn auf diese Weise fehlt die Koordination, und das Weitere ist dann auch nur Fortbewegung in gerader Linie, nicht aber dialektischer Prozefs. Und dennoch hat Weifse gegen Vischer darin Recht, dafs hier auf dem ersten niedrigsten Begriffsniveau des Schönen vor Allem der Begriff der *Häfslichkeit* erscheinen mufs, ohne dessen negative Kraft kein Fortschritt möglich ist. Dieses Negative ist auch in dem Vischer'schen Gegensatz des *Erhabenen* und *Komischen* wirklich enthalten, aber nur latent, nicht als Begriff gesetzt. Es ist eigentlich auffallend und nur durch ein bei Philosophen (und zwar bei Vischer noch mehr als bei Weifse) allerdings sonderbares Vorurtheil gegen das *Häfsliche* zu erklären, dafs sie diesen Begriff nicht sofort als den ersten nothwendigen Gegensatz gegen das Schöne erkannten. Denn setzen wir den deducirten Begriff des abstrakten Schönen als das Allgemeine schlechthin, so ist die nächste Forderung doch die, dafs es sich in den ersten, ebenfalls noch abstrakten Gegensatz spalte, d. h. mit sich selbst in Widerspruch geräth: dieser erste, ganz abstrakte Gegensatz im Schönen ist aber die abstrakte Negation gegen die abstrakte Position, d. h. das Häfsliche. Dieses ist nicht Gleichgültigkeit mehr, sonst wäre es blofse Aufhebung des Schönen; es ist aber als Gegensatz vielmehr Negativität innerhalb des Schönen selbst. So ist das positive Schöne mit dem negativen Schönen genöthigt einen Kampf einzugehen, sich zu besondern, und das nächste Ziel dieses Kampfes ist die Auseinanderlegung der einander entgegengesetzten Arten des Schönen, also beispielsweise des E r h a b e n e n und A n m u t h i g e n, das letzte Ziel aber die Versöhnung dieser metaphysischen Gegensätze im *Kunstschönen*, als dem wahrhaft konkreten Schönen. Es ist ganz und gar unmöglich, zum *Erhabenen* und *Komischen* — welches beiläufig übrigens ein ganz falscher Gegensatz ist — zu gelangen, ohne dafs das Schöne durch die Negativität des *Häfslichen* hindurchgehe. Weifse läfst dagegen das *Häfsliche* aus dem *Erhabenen* sich entwickeln; wenn nun hiedurch auch das wahre Verhältnifs sich umkehrt, so ist doch — und darum konnten wir

oben sagen, er stehe der Wahrheit näher als Vischer — wenigstens der begriffliche Zusammenhang beider sowie der des *Häfslichen* mit dem *Lächerlichen* in seinem Bewufstsein.

496. Die weiteren Erörterungen des Buches können wir, nachdem wir diesen wichtigsten principiellen Punkt in der Entwicklung der Fundamentalbegriffe berührt, übergehen; nur die nähere Bestimmung des Häfslichen ist ihrer tiefen Auffassung wegen, die bis heute noch nicht nach Gebühr gewürdigt ist, von hohem Interesse[1]). — „Das unmittelbare Dasein der Schönheit" — sagt Weifse — „als Totalität ihrer Momente und Verneinung der Negation, die in „dem Begriff der Erhabenheit die unmittelbare Wirklichkeit des „Schönen aufhebt und eine Vermittlung durch jenseits dieses un„mittelbaren Daseins liegende Begriffe fordert, ist die *Häfslichkeit*". Man sieht hier, wie Weifse sich abmüht, unter Rettung des Scheins dialektischer Bewegung zu einer Art Inhalt für den ihm hier nothwendigen Begriff der Häfslichkeit zu gelangen. In dem ganzen gewundenen Satze ist nur ein Gedanke von Bedeutung, nämlich „dafs „die Häfslichkeit das unmittelbare Dasein der Schönheit" sei; alles Uebrige ist lediglich Phrase, deren Dunkelheit uns nicht zu imponiren vermag. Welch' Unterschied ist z. B. zwischen den hier als sehr verschieden, ja als entgegengesetzt gefafsten Begriffen: „unmit„telbares Dasein der Schönheit" und „unmittelbare Wirklichkeit des „Schönen". Gäbe es einen solchen, so fehlt wenigstens seine Begründung. Mit dergleichen Kunststücken läfst sich heute das Denken nicht mehr abfertigen. Wenn wir aber sagten, der Gedanke, „das unmit„telbare Dasein der Schönheit ist die Häfslichkeit", sei von Bedeutung, so meinten wir nicht damit, dafs er die volle Wahrheit enthalte. Sondern es ist nur interessant zu bemerken, wie Weifse oft, durch seinen feinen spekulativen Instinkt geleitet, sich dem wahren Begriff nähert und nur durch sein falsches Princip wieder davon abgelenkt wird. Das Wahre nämlich davon ist dies, dafs als unmittelbares Dasein die Schönheit das Moment der Häfslickeit fordert, weil sie nur durch dies Moment aus solcher Unmittelbarkeit welche durchaus abstrakt ist, zur Vermittlung fortzuschreiten vermag. Indem nun dieses negative Moment auf das Schöne oder vielmehr gegen das in ihm ebenfalls enthaltene positive wirkt, entsteht der Gegensatz des *Erhabenen* und *Anmuthigen* als erster wirklicher Gegensatz auf dem Gebiet des Schönen[2]).

[1]) S. 173. — [2]) *Erhaben* und *Komisch* — wie Vischer will — bilden gar keinen Gegensatz, weil sie verschiedenen Sphären angehören; sondern entweder *erhaben* und *anmuthig*, oder *tragisch* und *komisch*.

„Der Begriff der Häſslichkeit“ — sagt Weiſse — „ist demnach zu fassen als der absolute Widerspruch, der in dem Begriff „des Schönen liegt“ — das entspricht ganz unsrer obigen Auffassung — „so lange dieser als ein daseiender und gegebener, und noch nicht „als ein durch die Thätigkeit, deren Forderung in ihm gegeben ist“ (sehr richtig), „sich selbst gesetzt und verwirklicht und zur Idee „seiner selbst erhoben habender gefaſst wird“. (Wo bleibt aber hier die *Erhabenheit?*) „Nicht durch Beiseitesetzung“ (sehr gut), „sondern einzig durch Enthüllung und Lösung dieses Widerspruchs, „also durch Anerkennung, Bekämpfung und Ueberwältigung der Häſslichkeit kann, theoretisch ebenso wie praktisch, „die wirkliche, d. h. die ideale Schönheit zu Stande kommen“. Tieferes und Wahreres ist bisher noch gar nicht über die Aufgabe der Aesthetik nach dieser Seite hin gesagt worden; und dennoch war es seit 40 Jahren in den Wind geredet. Er macht in einer Anmerkung[1]) die sehr sachgemäſse Bemerkung, daſs „die Aesthetik „der Schelling'-Schlegel'sche Schule gleich bei ihrem ersten Entstehen nicht weit davon entfernt gewesen sei, die Häſslichkeit „geradehin für Eins und Dasselbe mit der Schönheit zu erklären, „indem Fr. Schlegel kein Bedenken trug, Eigenschaften, wie der „Frechheit, Faulheit, Grobheit u. s. f. das Prädikat des Göttlichen „beizulegen“. Wir haben bereits früher darauf aufmerksam gemacht[2]), wie Fr. Schlegel auf eine *Theorie des Häſslichen* als ein nothwendiges Moment der Aesthetik hingewiesen hatte.

Näher bezeichnet nun Weiſse[3]) „die Häſslichkeit als die verkehrte oder auf den Kopf gestellte Schönheit“ . . . und in sofern werde „die Wahrheit, die in der Schönheit enthalten, in der Häſslichkeit nothwendig zur Unwahrheit und Lüge, nämlich zur erlognen Existenz der Allgemeinheit des absolut Geistigen in der besonderen Erscheinung“ (dies ist auch die negative Seite im Lächerlichen, sofern das Lachen eben aus der Erkenntniſs entspringt, daſs die vorgebliche Allgemeinheit des Besonderen nur ein Schein ist). So „wird die Seligkeit des Anschauens der Schönheit hier zur Unseligkeit und Verdammniſs“, oder aber, setzen wir hinzu, zum *Lachen*. Weiſse ist auch hier wieder in der Nähe der Wahrheit. und nur weil er den Begriff der Häſslichkeit schon konkret als *Häſsliches* faſst, geräth er in eine falsche, oder vielmehr verfrühte Richtung. Die Häſslichkeit nämlich, an diese allgemeine Negativität, hat gar nicht schon diese schlimme Bedeutung, sondern erhält

[1]) S. 175. — [2]) Siehe oben No. 412. — [3]) S. 179.

sie erst später, sofern das negative Moment für sich als besondere Erscheinung gefafst wird. Dies kann aber erst dann geschehen, wenn zuvor das ihm entgegengesetzte positive ebenfalls konkret geworden ist. Als blofse Negativität, die „als Teufel schaffen mufs", treibt sie nur die Schönheit durch die Gegensätze, in die es sich besondert, hindurch zum charakteristisch-Schönen. Ist diese ihre wahrhaft segensreiche Aufgabe, wodurch das Reich der konkreten Schönheit in der Kunst umfriedigt und befestigt wird, vollendet, dann erhält sie, falls sie auch hier noch als Gegensatz Geltung beansprucht, den Charakter des konkreten Häfslichen; aber dies ist dann nicht mehr ein Moment des Schönen, sondern seine Verzerrung, die aber ohnmächtig bleibt und den Triumph des Schönen nur verherrlicht. Wenn die abstrakte Negativität der Häfslichkeit der wirkende Teufel ist, so ist das konkrete Häfsliche der dumme Teufel, der sich in seinem Kampf gegen das Schöne nur blamirt.

Weifse geht zu schnell vorwärts, weil er den Begriff der Erhabenheit schon hinter sich hat, der hier erst mit seinem Gegensatz, dem Anmuthigen, auftreten dürfte. Wenn daher Weifse späterhin von *häfslichen Kunstwerken* spricht[1]), so zeigt sich in diesem Ausdruck allein schon der Mangel seiner Dialektik in frappantester Weise. Das Kunstschöne als das aktiv-konkret-Schöne (zum Unterschiede vom passiv-konkret-Schönen oder dem Naturschönen) kennt gar kein *Häfsliches*. Es könnte nämlich entweder nur die Bedeutung des Unschönen oder Unkünstlerischen haben. Jenes aber ist bereits als das im Charakteristischen aufgehobene (bewahrte) Moment des Negativen aufgehoben (negirt), so dafs das an sich — wenn man so sagen darf — Häfsliche hier lediglich Mittel der künstlerischen Wirkung geworden ist; das Unkünstlerische aber ist gar kein Häfsliches, im Gegentheil: es kann in gewissem Sinne sehr *schön* sein, aber es ist künstlerisch unwahr. Der Begriff des Häfslichen ist in der Kunst mit einem Worte in den des *Charakteristischen* aufgegangen. Denn selbst die *Karrikatur*, die man etwa als die Potenzirung des im Charakteristischen liegenden negativen Moments (des Häfslichen) bezeichnen kann, ist vom künstlerischen Gesichtspunkt aus nicht mehr *häfslich*, sondern komisch, also *schön*. Weifse erkennt dies auch an, indem er das Komische als „die aufgehobene Hfslichkeit oder als die Wiederherstellung der „Schönheit aus ihrer absoluten Negativität, welche die Häfslichkeit „ist", auffafst[2]).

[1]) S. 204. — [2]) S. 210.

4. Die Gliederung der Künste.

497. Es giebt kein sichereres Zeichen, daſs ein Aesthetiker das wahre Wesen der konkreten Schönheit und der Kunst nicht begriffen hat, als wenn er von der Gliederung der Künste wie von einer an sich ziemlich indifferenten Sache redet und die Ansicht ausspricht, daſs, da die Künste geschichtlich ziemlich nebeneinander auftreten, ihre Aufeinanderfolge und Gegenüberstellung wenig auf sich habe, da man ja verschiedene Eintheilungsprincipien zu Grunde legen könne. Solche Ansicht geht also von der Voraussetzung aus, daſs die Verschiedenheit der Künste nur etwas Aeuſserliches sei, etwa in dem Unterschiede des Materials — Stein, Leinwand, Darmseite u. s. f. — bestehe, also eigentlich vom Zufall abhange und ebensogut auch anders sein könne. Nun besteht zwar selbstverständlich ein inniger Zusammenhang zwischen dem ideellen und materiellen Stoff in der Kunst, aber dieser Zusammenhang ist nicht der Art, daſs der ideelle Stoff durch den materiellen, bedingt werde, sondern umgekehrt wird dieser durch jenen bestimmt. Zweitens folgt aus jener unphilosophischen Betrachtungsweise, daſs damit jede Nothwendigkeit der Gliederung auch hinsichtlich der Zahl der Künste, im engeren Sinne dieses Worts, geläugnet wird, wie es denn bis in die neueste Geschichte der Aesthetik *Künste* giebt, über deren Berechtigung, zur Kunst gerechnet zu werden, noch immer Zweifel und Meinungsverschiedenheit herrscht, z. B. die schöne Gartenkunst, die Tanzkunst, ja die Reitkunst, die Feuerwerkskunst u. s. f. Stände der Begriff der *Kunst* als solcher fest, so wäre solche Unsicherheit nicht möglich, denn dann wäre die Gliederung der Künste lediglich Subsumtion unter den Gattungsbegriff und andrerseits Entwicklung aus demselben. Es leuchtet also ein, daſs selbst nicht einmal dieser Gattungsbegriff feststeht. Nur durch eine ganz genaue Bestimmung des Wesens der Kunst ist das Gesetz der Gliederung und folglich auch das System der Künste in ihrer Stellung zu einander und ihrer Zahl nach festzustellen; und es kann hier sogleich angedeutet werden, daſs die Bestimmung des Begriffs der Kunst, wenn sie wahrhaft spekulativ gemacht wird, schon an sich das Gliederungsprincip als Moment enthalten muſs, d. h. daſs dieser Begriff bereits das Gesetz der Gliederung erkennen lassen muſs, aus welchem die besonderen Gestaltungsweisen der Kunst zu Künsten hervorgehen.

Weit entfernt also davon, daſs die Gliederung der Künste etwas Gleichgültiges sei, beruht vielmehr darin die einzige Möglich-

keit, das eigenthümliche Wesen jeder einzelnen Kunstgattung — sowohl in ihrer Beziehung zum allgemeinen Begriff der Kunst, wie gegeneinander — zu bestimmen und aus dieser ihrer Eigenthümlichkeit ihre weitere Besonderung zu Arten, sowie ihre individuellen Gestaltungsformen begrifflich und geschichtlich zu erklären.

Man kann behaupten, dafs die Art und Weise, wie die Gliederung der Künste behandelt wird, ein Probirstein für die innere Wahrheit eines ästhetischen Systems ist, und dafs keine Feinheit und Ausführlichkeit der metaphysischen Untersuchungen über das Schöne und die Kunst im Allgemeinen für eine Abirrung nach dieser Seite hin zu entschädigen vermag. Gewöhnlich wird von solchen Aesthetikern, welche es als vortheilhaft für sich betrachten, die Gliederung der Künste als eine mehr dem Belieben anheimzustellende Angelegenheit der Aesthetik zu betrachten, auf die Künstler hingewiesen, die solcher Systematisirung und „Einschachtelung“, wie der beliebte Ausdruck lautet, abhold seien und dennoch sehr genau wüfsten, worauf es in jeder Kunst ankomme. Dagegen ist zunächst zu sagen, dafs einmal Künstler und Aesthetiker verschiedene Standpunkte einnehmen, da sie sich zu einander verhalten wie die Natur zur Naturwissenschaft, d. h. dafs sie wie die Natur allerdings keines *Wissens* in solchem Sinne bedürfen, um zu schaffen. Vielmehr schöpfen sie wie die Natur eben aus dem Mangel an reflektirendem Bewufstsein diejenige Sicherheit und denjenigen instinktiven Takt, der für die Production nothwendig ist. Zweitens aber, wo die Künstler Fehler begehen — und hierin unterscheiden sie sich von der Natur —, stammen dieselben fast immer daher, dafs sie die subjektive Willkür äufserlichen Reflektirens statt des in ihnen instinktiv wirkenden lebendigen Gesetzes walten lassen. So z. B., wenn ein Künstler sich im Motiv vergreift, wenn er ein bestimmtes Motiv in einer dem Inhalt desselben widersprechenden Weise behandelt — was sich selbst, z. B. bei einem Gemälde, bis auf die Dimension und das Format erstreckt —: alle solche Unzuträglichkeiten sind ebensoviel Sünden gegen das ästhetische Gesetz, welches das Lebensprincip alles wahrhaft künstlerischen Schaffens ist. Dieses Gesetz ist nicht das vorgebliche *Gesetz der Schönheit*: solch' Ausdruck enthält entweder etwas ganz Abstraktes und Nichtssagendes, oder geradezu eine Unwahrheit; sondern die Schönheit in der Kunst ist stets eine ganz konkrete, d. h. entweder eine plastische oder malerische oder eine musikalische u. s. f., so dafs, was in der einen Kunst schön wäre, in der Andern unschön erschiene.

Es ergiebt sich hieraus, dafs dieser allgemeine Begriff der Schön-

heit nur durch die genaueste Grenzbestimmung des eigenartigen Wesens jeder besonderen Kunst bis in ihre letzten Artikulationen hinein zur konkreten Wahrheit erhoben werden kann. Denn selbst in der einzelnen Kunst, z. B. der Malerei, hat es mit der allgemeinen Grenzbestimmung, etwa gegen die Plastik, nicht sein Bewenden, sondern das malerisch-Schöne konkrescirt sich weiter zu bestimmten Unterschieden, auf welche sich besondere Gesetze gründen, wie denn z. B. das Stillleben ganz andere Gesetze nicht nur der technischen, sondern auch der ideellen Behandlung zu befolgen hat als die religiöse Malerei. Erst durch solche strengen Unterscheidungen — und diese beruhen im letzten Grunde eben auf dem Princip der Gliederung — ist Das, was man *Styl* nennt, für jede besondere Art festzustellen. — Wir werden daher bei der Betrachtung der neuesten Aesthetiker neben der Erörterung über die Fundamentalbegriffe hauptsächlich die Art, wie sie die Gliederung der Künste behandeln, in's Auge zu fassen haben.

498. Was nun Weifse's Gliederung der Künste betrifft, so ist zunächst daran zu erinnern, dafs der dritte Abschnitt des ersten Buches vom *Ideal* handelt, und zwar nach der Seite seiner geschichtlichen Existenz als antikes, romantisches und modernes Ideal. In diesem Sinne hat „die Schönheit zu ihrer Substanz das „geschichtliche Selbstbewufstsein des Geistes“ selbst[1]; sofern sich nun die Schönheit „aus der Allgemeinheit dieses Bewufstseins „als besonderes Dasein in äufserlicher Unendlichkeit ausscheidet, „ist sie Kunst“. Hiegegen ist nur das Eine zu bemerken, dafs die Nothwendigkeit eines solchen Ausscheidens nicht aufgezeigt wird. Was ist es, das die Schönheit überhaupt aus dem geschichtlichen Ideal zum Kunstideal forttreibt? Könnte man es nicht für den Geist genügend denken, dafs, wie er in der Natur als objektive Schönheit sich manifestirt, er so sich darauf beschränke, in der Sphäre des subjektiven Geistes schlechthin als blofse Schönheitsempfindung zu walten? Hier fehlt die Deduction des menschlichen Kunsttriebes und Kunstbedürfnisses, d. h. das Element der Gestaltung als eines wesentlich allgemein-menschlichen Lebensprincips. Näher definirt dann Weifse die Kunst als die „Einbildung der absolut „geistigen Substanz der Schönheit in einen schlechthin äufserlichen, „todten und gleichgültigen Stoff, dessen Begriff, abgesehen von die„ser in ihm erscheinenden Schönheit, die reine Negation alles Für„sichseins ist“. Das ist, wenn auch nicht hinreichend motivirt,

[1]) Weifse *Aesthetik* Bd. II. S. 8 (§ 41).

doch eine gute Bestimmung, durch welche z. B. die sogenannte „schöne Gartenkunst", in welcher das Fürsichsein nicht völlig negirt wird, durchaus und principiell ausgeschlossen wird.

Den Fortgang dieses allgemeinen Begriffs der Kunst, d. h. die Gliederung der Künste, faſst er nun als *Stufenbildung*, aber als einfache, nicht als Doppelbewegung. Er kommt dadurch zu einer Dreitheilung, wie Hegel und Vischer, wenn auch der Inhalt derselben bei ihnen ein verschiedener ist. Bei Hegel und Vischer bilden die Organe: Gesicht, Gehör und sinnliche Vorstellung den Eintheilungsgrund[1]), wonach die Künste in *bildende Künste*, *Musik* und *Poesie* zerfallen; denn Vischer stellt zwar eine dreifache *Phantasie*, nämlich eine *bildende*, eine *empfindende* und eine *dichtende*, auf, allein da die bildende „auf das Auge", die empfindende „auf das Gehör *organisirt* ist" und die dichtende „auf die ganze „ideal gesetzte Sinnlichkeit gestellt" sein soll, was schlieſslich doch ebenfalls auf Gesicht, Gehör und Vorstellung hinauskommt, so ist der Unterschied zwischen ihnen in der Sache selbst nur ein scheinbarer. Daſs dies Eintheilungsprincip übrigens falsch ist, ergiebt sich schon aus dem Mangel eines gemeinsamen Gattungsbegriffs: Auge und Ohr sind körperliche Organe, die Vorstellung ist etwas Geistiges. Werden aber Gesicht und Gehör ebenfalls geistig gefaſst, so fallen sie auch unter die Vorstellung. Vischer hat diesen inneren Schaden durch seine dreifache Art von Phantasie nur bemäntelt, aber nicht gehoben.

Weiſse verfährt anders. Er bemerkt zunächst richtig, daſs der Unterschied der Gattungen kein blos quantitativer (materieller), sondern ein qualitativer sei, und vergleicht in dieser Beziehung den allgemeinen Kunstbegriff mit dem Licht, welches sich zwar in Farben zerlege, aber nicht als Theile: so seien gleich den Farben „die verschiedenen Arten der Kunstschönheit die stufenweise auf „einander folgenden Ergebnisse des Kampfes, den das Licht der „reinen Idealschönheit mit dem Stoffe der endlichen Welt besteht, „indem sie denselben zu durchdringen oder zu beseelen strebt — „was ihr nur in einer Reihe von idealen Handlungen des Geistes, „welche eben jene unterschiedenen Formbildungen ausmachen, ge„lingen kann..."[2]). Die „dialektische Reihenfolge in dem Kunst„begriff", welche nachgewiesen werden soll, „geht nun, dem allge„meinen wissenschaftlichen Fortschritt in dieser, wie in allen echt „philosophischen Disciplinen entsprechend[3]), von dem Abstrakten

[1]) S. unten No. 514. — [2]) S. II. S. 14. — [3]) S. 15.

„und Unmittelbaren zum Konkreten und sich durch sich selbst „Vermittelnden fort.“ Er erinnert sogar an die „Neunzahl der Mu„sen, welche die Alten, wie es scheint, vorahnend und sinnvoll für „die neun Künste“ (nämlich jede der drei Hauptgattungen hat wieder drei Arten [1]) gewählt hätten, wobei freilich von der Bedeutung der Musen Abstand genommen werden mufs. Dann heifst es plötzlich [2]): „Das System der Kunst zerfällt demnach (?) in drei „Hauptformationen, welche wir als Tonkunst, bildende Kunst „und Dichtkunst bezeichnen“ (!). Diese *Bezeichnung* sowie die Andeutung, dafs jede wieder in Folge „dialektischer Entfaltung der „besonderen Begriffe auf entsprechende Weise“ in weitere drei *bestimmt* werde, solle zwar nur „vorläufig“ sein. Allein solche *Vorläufigkeit* hat den bedenklichen Vortheil, dafs der Leser schon im Voraus mit dem Gedanken an solche Gliederung vertraut und für die spätere *Deduction* empfänglich gemacht wird. Es ist dies eine für den wahrhaften Dialektiker ganz unstatthafte Kaptation. Zulässig erscheint solche Weise nur in dem Fall, wo man sich im Anfang einer wissenschaftlichen Erörterung befindet und solche Vorausnahme des Gedankenganges nur behufs vorläufiger Orientirung verwendet. Sobald aber die Spekulation festen Grund und Boden unter den Füfsen, d. h. einen bestimmten Begriff vor sich hat, auf dem sie fufsen kann, sollte sie dergleichen immerhin sophistische Wendungen vermeiden, um sich auf eine streng begriffliche Entwicklung zu beschränken. Von Wichtigkeit ist noch eine Bemerkung Weifse's, nämlich ob ein Werthunterschied zwischen den Künsten statuirt werden könne. Wenn — sagt er [3]) — damit gemeint sei, „dafs der schaffende Genius einen volleren Ideengehalt in die eine „oder die andere der Kunstformen zu legen vermöge, so müsse dies „unbedingt verneint werden; denn der Begriff der Schönheit und „der des Ideals sind gleich von vorn herein in jeder Kunst voll„ständig gegenwärtig, und somit ist in jeder die Möglichkeit eines „Prozesses in die Unendlichkeit gegeben.“ Wenn aber die drei Hauptgattungen gleichwerthig sind, so folgt, dafs die Arten, in welche sie zerfallen, da sie auf demselben Princip des dialektischen Fortschritts beruhen, ebenfalls unter sich gleichen Werth haben; so dafs, da die Gattungen nur in den Arten existiren, jede der neun Arten ganz denselben Werth hinsichtlich des Ausdrucks von Ideen haben mufs, also z. B. ein gemaltes Fruchtstück, das ja in seiner Art ein Meisterwerk sein kann, denselben ideellen Gehalt wie der Apoll

[1]) Siehe oben die Uebersicht No. 498. (S. 954.) — [2]) S. 16. — [3]) S. 19.

von Belvedere oder eine Symphonie von Beethoven oder der kölner Dom haben kann. — Zu solchen Konsequenzen wird die abstrakte Dialektik getrieben!

499. Die Tonkunst ist bei Weifse also die erste Kunst. Dies wird so begründet[1]): „Die unmittelbare Erscheinung des Zeit-„lichen oder des Fürsichseins aller konkreten Dinge überhaupt ist „der Klang: so ist insbesondere die unmittelbare Erscheinung des „absoluten Geistes das Reich der Töne." Hiegegen ist zu fragen, ob wohl viel dagegen einzuwenden sein dürfte, wenn der Anfang etwa auf folgende Weise gemacht würde: „Die unmittelbare Er-„scheinung des Räumlichen oder des Ansichseins aller konkreten „Dinge überhaupt ist die Ausdehnung: so ist insbesondere die un-„mittelbare Erscheinung des absoluten Geistes das Reich der Ge-„stalten?" — Das Eine ist gerade so viel werth wie das Andere; sie sind beide in ihrer Einseitigkeit ebenso unwahr wie wahr. Denn die Wahrheit ist gerade hier die Einheit beider: sie verlangt eine Doppelbewegung der Idee, nämlich zugleich als räumliche und zeitliche; soll aber doch zwischen beiden von einer *ersten* die Rede sein, so könnte es vielmehr nur die räumliche sein. Denn als *Erscheinung* ist das Niedrigste die Materie als blofse Aeufserlichkeit; das Innere ist, auch als Erscheinung, etwas Höheres. Es ist deshalb ganz unmöglich, mit der Musik zu beginnen, und am allerwenigsten möglich, von der Musik später zu den Künsten des Raums, d. h. zu den bildenden Künsten, zu gelangen, ohne dem Begriff Zwang anzuthun. Das Aeufsere der erscheinenden Dinge wird aber durch das Licht für unsre Anschauung vermittelt; so ist es das Auge, d. h. das Reich der Formen und Farben, womit zu beginnen ist. In dieser Beziehung haben also Hegel und Vischer gegen Weifse Recht. Unrecht aber haben auch sie, mit ihm, darin, dafs sie vom Auge zum Ohr und weiter zur Vorstellung in gerader Linie fortgehen, während in Wahrheit Auge und Ohr die beiden Basen bilden, auf denen die Künste in paralleler Doppelbewegung sich entwickeln; oder vielmehr: vor diesen Organen sind es die allgemeinen Formen der Anschauung, in denen das bestimmende Princip der Eintheilung enthalten ist: das *Nebeneinander* der räumlichen Erscheinung und das *Nacheinander* der zeitlichen Bewegung. So kommt es, dafs, während in der ersten Reihe (Architektur, Plastik, Malerei) nur das Auge betheiligt ist, in der zweiten parallelen Reihe zwar zuerst nur das Ohr (Musik), dann aber Ohr und Auge (Tanz,

[1]) Aesth. II. S. 19.

der ohne Musik nicht wohl denkbar ist), und endlich Auge, Ohr und reine, innere Anschauung (Poesie, im Drama, als die Spitze künstlerischer Darstellung) in Anspruch genommen werden. Näher kann dies erst im System selbst entwickelt werden, wo es sich dann auch zeigen wird, wie in der Poesie selbst wieder die Sinnesorgane, als innerliche Anschauungsorgane gesetzt, den Arten entsprechen, sofern die Lyrik wesentlich an das innerliche Hören, das Epos an das innerliche Sehen sich wendet, während im Drama, wie bemerkt, die Verbindung beider als reine Anschauung zugleich mit der äufserlichen Anschauung beider Organe sich verbindet. Diese Gliederung ist die allein naturgemäfse, und sie ist hier — wenn auch nur in in vorläufiger Weise — zum ersten Mal aufgestellt.

Was Weifse dann weiter über die Musik sagt, d. h. wie er ihre Elemente: Melodie, Rythmus, Harmonie u. s. f. entwickelt, müssen wir auf sich beruhen lassen. Von Interesse dagegen (hinsichtlich des Princips der Gliederung, um das es sich für uns allein handelt) ist seine weitere Entwicklung der Musik zu *Instrumentalmusik, Gesang, dramatische Musik,* als den drei Arten der Gattung Er nennt die Instrumentalmusik, welche er als erste Stufe aufstellt, „das reine und unmittelbare Dasein des von aller besondern „Gestaltung freien, absoluten oder modernen Ideals, wie sie denn „auch geschichtlich ganz diesem angehört" (was beiläufig nicht wahr ist, da die antike Instrumentalmusik bereits sehr ausgebildet war). Die Instrumentalmusik ist aber nur eine Abstraction des Gesanges und deshalb weder geschichtlich noch begrifflich die erste Stufe. Aber, gehorsam seinem Princip, dafs der abstrakte Begriff der erste sei, der sich in seine Unterschiede zur besondern und daraus dann zur konkreten Einheit zu vermitteln habe — was auch ganz richtig ist — läfst er sich verleiten, dies Gesetz auch auf die konkreten Gestaltungen selbst anzuwenden und kommt dadurch mit der begrifflichen Wahrheit selbst in Widerspruch. Der abstrakte Begriff ist vielmehr der der *Musik* schlechthin. Hier ist noch kein Unterschied gesetzt. Sobald dieser gesetzt wird, beginnt auch schon der Prozefs der Konkrescion. Als abstrakter Klang ist das erste musikalische Element der melodische Naturlaut, d. h. die menschliche Stimme als Ton schlechthin — zum Unterschiede von den unmelodischen Naturlauten, wie bei den Thierstimmen; denn selbst der Vogelgesang ist nicht musikalisches Tönen im Sinne des menschlichen Gesanges —: d. h. die erste Stufe ist der *Gesang,* von welchem die Instrumentalmusik in ihrem Princip nur eine Abstraction ist. Diese beiden bilden nun als reine Vokal- und Instrumental-

musik den ersten Gegensatz, der sich in der Verbindung beider zur oratorischen Musik, d. h. zu derjenigen, welche zugleich gesungen und gespielt wird, aufhebt. Diese ist noch nicht nothwendig dramatische Musik, sondern geht vielmehr den Stufengang der lyrischen, epischen und dramatischen Musik durch, deren Elemente die *Arie*, das *Recitativ* und das *Duett* sind. Wie sich diese Elemente dann im *Liede*, im *Oratorium* (im engeren Sinne) und endlich in der *Oper* als Verbindung aller besonderen Momente zu konkreten Kunstformen gestalten, kann hier nicht näher erörtert werden.

Man weifs nun nicht, wie man es aufzufassen hat, wenn Weifse, nachdem er weitläufig über Instrumentalmusik, welche der „unmittelbare Begriff der Musik" sei (§ 45), gesprochen, im folgenden § den Gesang als „die erste, innerhalb des Begriffs der Musik „selbst erfolgende Aufhebung seiner Unmittelbarkeit" definirt. Entweder ist die Instrumentalmusik etwas rein Abstraktes, das sich erst als Gesang durch Aufhebung der abstrakten Unmittelbarkeit konkrescirt — und dann ist sie doch (als leerer Begriff) nicht als konkrete Art zu behandeln; oder sie ist eine solche konkrete Art, dann ist sie zwar eine Abstraction, aber vom Gesange, als dem Ersten und Unmittelbaren, nicht aber so, dafs dieser erst durch Aufhebung der Abstraction als konkrete Art entsteht. Es herrscht hierin eine Verwirrung, die nur durch die doppelte Auffassung der Kategorie der Abstraction bei Weifse hervorgerufen wird. Konsequenter Weise schreibt er daher der Vokalmusik gegen die Instrumentalmusik eine Negativität[1]) zu, während das Verhältnifs vielmehr ein umgekehrtes ist. Im folgenden § wird dann Vokal- und Instrumentalmusik dialektisch mit dem Gottesdienst, als wesentlicher Bestimmung der Musik, in Verbindung gebracht. Dies ist das Oratorium. Dann wird (§ 48) diese Beziehung — immer auf dialektischem Wege — „wieder zurückgenommen", so erhalten wir die Oper. Alles das sind blos Spiegelfechtereien. Mit solchen Kunststückchen des dialektischen Volteschlagens der Begriffe lockt man die Wahrheit nicht aus ihrer geheimnifsvollen Tiefe heraus.

500. Weiter handelt es sich dann um den Fortgang von der Musik, welche „das ideale Reich der Kunst noch in seiner ersten, „unmittelbaren und abstrakten, für sich selbst innerlich bleibenden „und deshalb zu der übrigen Welt sich äufserlich verhaltenden Gestaltung zeigt", zu den bildenden Künsten. Dies wird ganz einfach so gemacht, dafs gesagt wird, „die Darstellung der endli-

---

[1]) S. 68.

„chen Welt, welche in der dramatischen Musik enthalten ist, be„dürfe einer Bewährung nach Aufsen; und diese liege in den mi„mischen Elementen". Das ist ungefähr von solcher Nothwendigkeit, als ob man den Begriff des Fisches konstruirte und daraus die Nothwendigkeit des Elements des Wassers folgern wollte, weil der Fisch es zum Schwimmen braucht. So werden hier die mimischen Elemente als begrifflich nothwendige gefordert, weil die Opernmusik sonst nicht möglich wäre. Auf diese Weise erhält Weifse den Begriff der *Orchestik*, d. h. des „mimischen Tanz- und „Geberdenspiels". — Der Fortgang nun von dieser ganzen zeitlichen Reihe zur räumlichen ist schwieriger: er ist nur durch ein „Um„schlagen des Begriffs" zu bewerkstelligen [1]): „die Kunst, die zu ihrer „unmittelbaren und ersten Gestalt die zeitlich erscheinende Thätig„keit des Idealgeistes hatte, *mufs*, weil diese Thätigkeit eine schöpfe„rische ist, aus dieser Gestalt des Schaffens und Werdens in die „Gestalt der Schöpfung oder des Daseins übergehen". Wie also früher der Begriff der *Abstraction* durch hineingelegte Doppelsinnigkeit als der *deus ex machina* gebraucht wurde, um von der Instrumentalmusik zum Gesange u. s. f. weiter zu kommen, so mufs jetzt der der *Schöpfung* zu gleichem Zweck herhalten, um aus dem Gebiet der Zeit in das des Raums hinüber zu gelangen. Was ist denn aber die dramatische Oper sammt ihren mimischen und tanzlichen Elementen, wenn sie keine *Schöpfung* ist? Etwa blofses „Schaffen „und Werden"? Wird die letzte Bedeutung festgehalten, so wird der Begriff des In-die-Erscheinung-Tretens überhaupt darin aufgehoben, d. h. die Aufführung nicht nur der Oper, sondern der Musik ist überhaupt unmöglich. Wird aber das In-die-Erscheinung-Treten — ob nach- oder nebeneinander, ist ganz indifferent — zugegeben, so ist auch der Begriff der Schöpfung, d. h. der Wirklichkeit, schon mitgesetzt, braucht also nicht erst gefordert zu werden. Es ist also wieder der Fisch, der das Wasser fordert.

Das ganze natürliche Verhältnifs kehrt sich bei Weifse um: alle geistreichen Wendungen vermögen dieses Grundübel seiner Aesthetik nicht zu verdecken. Es ist unmöglich, dafs bei solchem in sich unwahren Verfahren Weifse nicht mit sich in Widerspruch geräth. Man erinnere sich, dafs er das zeitliche Dasein als die „un„mittelbare Erscheinung des absoluten Geistes" erklärte, um daraus die Musik als erste Kunst abzuleiten. Jetzt sagt er: „nur so bewährt sich der in der Schöpfung lebendige und durch sie zur Er-

[1]) II. S. 103.

„scheinung kommende Geist als der schöpferische, wenn er die „wirkliche Erscheinung der endlichen Dinge als sein Geschöpf aus „sich heraus zu setzen vermag". Entweder also war seine „zeit„liche Erscheinung" überhaupt keine Erscheinung, oder er hat in ihr schon schöpferische Wirksamkeit gehabt. Was bedeutet also die Phrase: „Indem solchergestalt die Kunst aus der unmittelbaren „Erscheinung des Schöpfergeistes zur erscheinenden Schöpfung des„selben wird, vertauscht sie die Zeitlichkeit mit der Räumlichkeit" u. s. f., „d. h. die Musik wird plastische Kunst" —? Wir haben hier also als die Differenz — d. h. einen Abgrund, nämlich den zwischen Zeit und Raum; zwei Begriffe, welche zwei Sphären diesseits und jenseits bestimmen sollen —: „unmittelbare Erscheinung des Schö„pfergeistes" und „erscheinende Schöpfung". Nun ist aber schwer zu sagen, worin ihr Unterschied überhaupt liegt; denn was kann die *erscheinende Schöpfung* anders sein als die *Erscheinung des Schöpfergeistes* und in welcher Weise soll der Schöpfergeist zur Erscheinung kommen, wenn er sich nicht als *erscheinende Schöpfung* manifestirt?

Aus diesem Dilemma sehen wir keinen Ausweg. In seiner Anwendung auf die genannten Künste aber nimmt es diese Form an: Entweder ist die Musik keine Schöpfung, in der der Geist erscheint, oder die bildende Kunst ist geistlos; haben aber beide Antheil an beiden Faktoren, am erscheinenden Geiste und am erscheinenden Geiste, so sind sie beide auch mit gleichem Recht (wenn auch in verschiedener Form) Produkte derselben: von einem solchen abstrakten Unterschiede, wie ihn Weiſse aufstellt, kann also keine Rede sein. Welchen Werth hienach hinsichtlich der substanziellen Wahrheit und demzufolge auch für die Ueberzeugung solche Dialektik habe, braucht nicht weiter erörtert zu werden.

In der That liegt der Werth der Weiſse'schen Aesthetik nicht nur nicht in ihrer vorgeblichen Wissenschaftlichkeit, vielmehr lediglich in dem durch die Intuition errungenen Gehalt, sondern dieser wahrhaft spekulative Gehalt wird durch die dialektische Künstelei nur entstellt. — Nachdem nun Weiſse den Begriff der bildenden Kunst auf die oben geschilderte Weise *bestimmt* hat, werden dann Architektur, Skulptur und Malerei in ähnlicher Art wieder als die drei Stufen derselben nach demselben Princip entwickelt, wobei wir nur bemerken wollen, daſs für ihn (abweichend von seinem sonstigen Princip und gerade an der unrichtigen Stelle) die Malerei nur in *historische* und *Genremalerei* zerfällt, er mithin nur die Figurenmalerei kennt, während die *Landschaftsmalerei*, ge-

schweige denn die *Thiermalerei*, das *Stillleben* u. s. f. gleichsam nur den Werth von Staffagendarstellungen haben. Es ist dies noch eine Reminiscenz der Winckelmann-Lessing'schen Kunstanschauung. — In der *Poesie* kehrt dann der Geist aus seiner Veräufserlichung in's Räumliche, aber bereichert durch dessen substanziellen Inhalt in sich zurück, aber nicht als Musik, sondern zwar mit dem Element derselben, dem Ton, aber als artikulirtem Laut in der Sprache. In diesem Sinne vereinigt nun die Poesie die Künste der Zeitlichkeit und Räumlichkeit in sich zu einer höheren Einheit, deren vollendetster Ausdruck dann die dritte Stufe dieser Gattung, nämlich das Drama, ist. Dafs er die eigentliche und höchste Bestimmung des Dramas darin sieht, dafs es „Moment des religiösen „Kultus“ werde [1]), darf uns bei ihm nicht wundern. — Das dritte Buch, welches — wie bereits bemerkt wurde — vom Genius handelt, d. h. das Reich der Schönheit von seiner psychologisch-ethischen Seite betrachtet, müssen wir hier bei Seite lassen. In einem wahrhaft dialektischen System der Aesthetik wäre es nicht am Schlufs, sondern am Anfang der eigentlichen Philosophie der Kunst, nämlich an dem Punkte zu erörtern, wo die Frage nach dem allgemein-menschlichen Kunstbedürfnifs sowohl in dessen anthropologischer wie geschichtlicher Bedeutung aufträte.

---

§. 63. II. Hegel.

1. Vorläufige Orientirung über die Bedeutung seiner Aesthetik.

501. Ueber den allgemeinen Standpunkt Hegel's, d. h. über die Stellung, welche sein System der Philosophie überhaupt als absoluter Idealismus gegenüber Fichte und Schelling einnimmt, ist oben [2]), soweit es für das Verständnifs seiner Aesthetik sowohl hinsichtlich ihres substanziellen Princips, wie hinsichtlich ihrer Methode erforderlich ist, das Nöthige bereits gesagt worden. Der Verfasser gegenwärtigen Buches bekennt hiemit seine, auf tiester Ueberzengung von der Wahrheit des Hegel'schen Princpis sich gründende Zustimmung zu demselben, sofern es in seiner Reinheit gefafst wird, nämlich als der Gedanke, dafs der dialektische Prozefs nichts Anderes sei als die Selbstbewegung der absoluten Idee selbst in der doppelten Richtung von Natur und Geist, d. h. also als einheitliche Verwirklichung des objektiven und subjektiven Geistes; und dafs die dialektische Methode, wenn sie nichts weiter bezweckt als die

---

[1]) II. S. 358. — [2]) S. oben No. 484. (S. 940 ff.)

dieser Selbstbewegung der absoluten Idee adäquateste Form des spekulativen Denkens zu finden — dies ist aber nur durch eine Versöhnung der Induction mit der Deduction möglich —, in der That die allein wahrhafte Methode des Philosophirens überhaupt ist.

Allerdings ist zugegeben, daſs Hegel, indem er das Denken aus seinem phänomenologischen Zusammenhange mit den andern Weisen des menschlichen Erkennens herausreiſst, um es schlechthin als die Form der theoretischen Bewegung des Absoluten selbst hinzustellen, denjenigen Grenzpunkt überschritten hat, welcher durch die Thatsache der Inkongruenz von Denken und Sprechen bestimmt wird. Die Sprache, als diese besondere Manifestationsweise der menschlichen Intelligenz überhaupt, ist zugleich das einzige Organ des Denkens, und darin liegt die subjektive Grenze des letzteren. Nur der in das Wort gefaſste Gedanke ist wahrhafter Gedanke, dadurch aber sogleich individuell gefärbt. Schon der Umstand, daſs es nicht einmal eine allgemein-menschliche Sprache, sondern nur Nationalsprachen giebt, die sogar unter sich wieder viel Inkommensurables haben, bethätigt die Inkongruenz zwischen Sprechen und absolutem Denken. So kommen wir im Sprechen immer nur bis zu einem symbolischen Ausdruck des Denkens; dies aber hebt schon die Möglichkeit eines völlig den Inhalt eines absoluten Denkens deckenden Ausdrucks auf. Es darf nicht verhehlt werden, daſs Hegel durch die Nichtberücksichtigung dieser unvermeidlichen Inkongruenz, durch welche alles Denken nur relativer Wahrheit fähig ist, oft dazu verleitet worden ist[1]), Aehnlichkeiten oder Differenzen bloſser (aus der Vorstellung stammender) Sprachklänge für solche des Denkens selbst zu nehmen und, ohne sie an dem Inhalt des reinen Denkens selbst zu prüfen, als begriffliche Momente zu verwenden. Nicht als ob die oft überraschende Tiefe des sprachlichen Instinkts für Bezeichnung nicht blos konkreter Vorstellungen, sondern auch abstrakter Verhältnisse des Gedankens verkannt werden dürfte — Ausdrücke wie „Ur-Sache“, „Wirklichkeit“ und tausend andere beweisen die spekulative Bildungskraft wenigstens der deutschen Sprache zur Genüge —: allein es genügt nicht, zu zeigen, daſs die Sprache solche spekulative Kraft überhaupt besitzt, sondern es muſs auch für jeden besonderen Fall nachgewiesen werden, daſs sich in ihm solche Kraft offenbart, d. h. daſs er nicht etwa dem Gebiet der bloſsen Anschauung anheimfällt. Geschieht dies nicht — und zu einem System völliger Gesetzmäſsigkeit ist der spekulative Bildungsstoff der

[1]) Er gesteht dies auch in einer merkwürdigen Stelle der Logik ein (III. S. 171).

Sprache nur durch eine spekulative Sprachphilosophie zu erheben — so wird dadurch der Willkür ein Spielraum gelassen, dessen Grenzen gar nicht zu übersehen sind [1]).

Es dürfte die Behauptung nicht zu gewagt sein, dafs Hegel, wenn er die einzige Lücke, welche sein sonst vollständiges System der philosophischen Disciplinen besitzt, ausgefüllt, nämlich eine *Philosophie der Sprache* geschrieben hätte, dies für die korrekte Anwendung der dialektischen Methode von unberechenbarem Vortheil gewesen wäre; und es kann daher als ein in negativer Beziehung für ihn charakteristischer Umstand gelten, dafs er, der sonst alle Gebiete der Verwirklichungsweisendes subjektiven Geistes — Geschichte, Religion, Kunst, Sittlichkeit, Recht — als in sich nothwendige organische Gestaltungsformen des Geistes behauptet, gerade dasjenige Gebiet, in welchem sich der subjektive Geist als denkender am reinsten und unmittelbarsten offenbart: die Sprache, als ein *Konglomerat willkürlicher Zeichen* betrachtete. Freilich, um in diesem Gebiet klar zu sehen, bedarf es noch eines anderen Studiums, als es die Geschichte der Natur oder die Natur der Geschichte erfordert. Die Natur steht fest, denn sie wiederholt sich fortwährend: es geht nichts in ihr verloren. In der Geschichte freilich geht viel verloren; aus der ältesten Zeit wissen wir wenig oder Falsches und Dunkles; aber wir haben uns nur an das Ueberlieferte zu halten und dies zu begreifen. Die Sprache dagegen ist in ihrer natürlichen Existenz nur als geschichtliche zu begreifen; freilich der Punkt, wo das Geistige sich zum Laut verkörpert, entzieht sich der Erfahrung, und doch dürfte erst eine Naturgeschichte der Sprache alle Räthsel des subjektiven Geistes lösen. Daneben aber enthält die Sprache ein in sich ebenso nothwendiges Fortbildungsprincip wie das Denken selbst, denn der Sprachstoff ist nur das Substrat für die ewig zeugungskräftige Form. Dieses System der Sprachformation, oder Das, was man *Allgemeine Grammatik* nennt, basirt schliefs-

---

[1]) Der Verfasser hat im Jahre 1846 — bei Gelegenheit seiner Doctorpromotion — eine kleine Schrift veröffentlicht „*De origine et formatione pronominum personalium et priorum numerorum, aliarumque, quae huc pertinent, notionum etc.*“, worin er den Versuch gemacht, diesen spekulativen Bildungstrieb der Sprache an einer bestimmten Begriffssphäre, nämlich dem Ich, Du und Er als dem „Eins“, „Zwei“ und „Drei“ nachzuweisen, und er ist auch noch heute von der Richtigkeit gewisser Parallelisirungen z. B. des „Mein“ mit dem subjektiven Meinen (*meus, ho-min-s, mens* u. s. f.), das „Du“ mit dem Zweifeln (*dubito, δοιάζω*, als der Differenz u. s. f.) überzeugt. Ebendahin gehört seine Schrift über „Die Elemente der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldt's“, worin der erste Grundstein zu einem System der Sprachphilosophie gelegt wurde, ohne dafs man ihn bis jetzt zur Aufführung eines Gebäudes benutzt hat. — In der Einleitung zum II. Theil dieses Werkes wird hierauf näher zurückgekommen werden.

lich auf einem metaphysischen Princip, welches nicht nur den Lebenskeim der Sprachfähigkeit, sondern auch den der Denkfähigkeit enthält: und dies ist der eigentliche Gegenstand der Sprachphilosophie. *Sprachphilosophie* in echtem Sinne gefafst ist, streng genommen, die Vorbedingung der Philosophie überhaupt, und erst wenn wir eine wahrhaft spekulative Sprachphilosophie besitzen, darf man hoffen, dafs jede Willkür aus der Philosophie verbannt und die echte dialektische Methode durchgeführt werden kann [1]). Von solcher Willkür ist auch die Hegel'sche Anwendung der dialektischen Methode nicht frei. Sie zeigt sich besonders darin, dafs er zwar, wo er sich einem ihm geläufigeren Gebiet gegenüber befindet, wie der Religion, dem Recht u. s. f. mit bewundernswürdiger Klarheit und Sicherheit philosophirt und mit einer Feinheit und Schärfe der Intuition zu Werke geht, welche oben ihr Regulativ der Methode in der Beherrschung des substanziellen Gehalts besitzt; dafs dage-

---

[1]) Diesem Gefühl für das inkommensurable Verhältnifs zwischen Begriff und Wort, überhaupt zwischen Denken und Sprechen, begegnen wir daher öfter in der Geschichte der Philosophie, selbst im Alterthum. In neuerer Zeit hat ihm besonders der alte Hamann, der von Hegel und der dialektischen Methode noch nichts wufste, einen energischen Ausdruck gegeben, der sich zunächst gegen die Kantische Sprachtechnik richtete. Obgleich er, im tiefsten Dogmatismus befangen, sich nicht zu dem Gedanken einer absoluten Einheit im Denken selbst zu erheben vermochte, enthalten seine Ausfälle gegen die Unfähigkeit der Sprache, die volle Wahrheit zum Ausdruck zu bringen, doch viel Wahres. Er sagt von der *Kritik der reinen Vernunft*, sie „hange von einem logischen Spinngewebe ab", wirft ihr „gewaltsame Entkleidung wirklicher Gegenstände zu nackten Begriffen und blos denkbaren Merkmalen" vor und bemerkt dann — in einem Briefe an Jakobi (s. Jakobi's Werke Bd. IV. Abthl. 3. S. 47. 348—358) im Allgemeinen: „Wortkram ist der Erbschade alles Philosophie. Die Sprache ist die „wächserne Nase, die du dir selbst angedreht . . . Die ganze Philosophie ist Gram-„matik, Vernunft ist für mich ein Ideal, dessen Dasein ich voraussetze, aber nicht be-„weisen kann durch das Gespenst der Erscheinung der Sprache und ihrer Worte". Und an einer andern Stelle (Schriften Thl. VI. S. 365 u. öfter): „Sprache ist Organon und „Kriterion der Vernunft. *Reden* ist Uebersetzen der Gedanken in Worte" (sehr gut), „Sachen in Namen, Bilder in Zeichen. Vernunft ist Sprache: λόγος, Philosophie „Aussprache"; ferner (VII. S. 5—6): „Die Vernunft will sich unabhängig von der Er-„fahrung und deren alltäglicher Induction machen. Receptivität der Sprache und Spon-„tanität der Begriffe! Aus dieser doppelten Quelle der Zweideutigkeit schöpft die reine „Vernunft alle Elemente der Rechthaberei. Die Metaphysik mifsbraucht alle Wort-„zeichen und Redefiguren unsrer empirischen Erkenntnifs zu lauter Hieroglyphen und „Typen idealischer Verhältnisse und verarbeitet die Biederkeit der Sprache in ein so „sinnloses, läufiges, unstetes, unbestimmbares Etwas = x, dafs nichts als ein windiges „Sausen, ein magisches Schattenspiel, höchstens der Talisman eines transcendentalen „Aberglaubens an *entia rationis*, ihre leeren Schläuche und Losung, übrig bleibt. Nicht „nur das ganze Vermögen zu denken beruht auf Sprache, sondern Sprache ist auch „der Mittelpunkt des Mifsverstandes der Vernunft mit ihr selbst. Laute und Buch-„staben sind reine Formen a priori, in denen keine Empfindung oder Begriff eines Ge-„genstandes angetroffen wird . . . (S. 360:) Bei mir ist nicht sowohl die Frage: Was „ist Vernunft? sondern vielmehr: Was ist Sprache? und hier vermuthe ich den Grund „aller Paralogismen und Antinomien, die man jener zur Last legt. Daher kommt es, „dafs man Wörter für Begriffe und Begriffe für die Dinge selbst hält. In Worten und „Begriffen ist keine Existenz möglich, welche blos den Dingen und Sachen zukommt."

gen, wo er eine Sphäre behandelt, der er ferner steht, in die er sich nicht der Art hineingelebt hat, dafs ihm keine Details unbekannt geblieben sind, eine Verdunkelung der Intuition bei ihm eintritt, die ihn sogleich in eine falsche Richtung bringt. Meist zwar lenkt er wieder ein und um, aber selbst dieses Umlenken ist nur durch einen gewissen Gewaltakt möglich und erscheint daher ebenfalls als Willkür. Was daher an tiefer Einsicht in das Wesen der Kunst und der Künste in seiner *Aesthetik* sich findet — und der Reichthum an echt spekulativen Gedanken und fruchtbaren Ideen ist darin wahrhaft bewundernswürdig — verdankt Hegel doch auch weniger seiner Dialektik als seiner Intuition. Aber weil diese Intuition nicht nach allen Richtungen hin gleich substanziell erscheint und wirksam ist, fehlt dem Ganzen doch die objektive, in sich abgeschlossene Nothwendigkeit eines lebendigen Organismus, abgesehen von manchen Verirrungen, wie z. B. in Hinsicht der Gliederung der Künste und in andern Punkten, die wir aufzeigen werden.

2. Grundlegung und Eintheilung der Aesthetik.

a) Allgemeiner Plan der Hegel'schen Aesthetik.

502. Was gewöhnlich bei der Hegel'schen Aesthetik[1]) zunächst in's Auge gefafst zu werden pflegt, ist dies, dafs er das Schöne, sofern es Gegenstand der Philosophie ist, nur als das Kunstschöne fasse, d. h. dafs er das Naturschöne ausschliefse. Nun definirt zwar Hegel gleich im Anfange die Aethetik als *Philosophie der Kunst* und setzt sogar hinzu, dafs „durch diesen Ausdruck sogleich das „Naturschöne ausgeschlossen werde"; allein abgesehen davon, dafs er diese Bestimmung dahin einschränkt, dafs das Kunstschöne deshalb wesentlich oder hauptsächlich Gegenstand der Aesthetik sei, weil es „höher stehe als das Naturschöne" — es stehe aber deshalb höher, weil es „die aus dem Geiste geborne und wiedergeborne „Schönheit sei" —, so braucht blos darauf hingewiesen zu werden, dafs er im ersten Theil, welcher von der Idee des Schönen überhaupt handelt, dem Naturschönen ein ganzes, nämlich das zweite von den drei Kapiteln dieses Theils, widmet, um solche Ansicht zu widerlegen. Dafs das Naturschöne aber nur als Vorstufe des Kunstschönen zu betrachten sei, dürfte wohl Niemand anzweifeln wollen.

Dies ist also kein gerechtfertigter Einwurf gegen sein System; im Gegentheil darf man sogar behaupten, dafs Hegel — nach den apho-

---

[1]) *Vorlesungen über Äesthetik*, herausgegeben von Hotho. 8 Bände. Berlin 1849. (Duncker & Humblot.)

ristischen und mehr aus der poetischen Anschauung geschöpften Bemerkungen Herder's über das Naturschöne und dessen verschiedene Formen — der Erste gewesen ist, welcher das Naturschöne mit Bewufstsein als Gegenstand der philosophischen Betrachtung in die Aesthetik eingeführt hat, da es vor ihm gleichsam sich von selbst zu verstehen schien, als ob von dem Naturschönen entweder gar nicht oder nur beiläufig in der Aesthetik die Rede sein dürfe. Auch die andere Rederei von einer „Einordnung der Schönheit in den dialektischen Weltplan", als worauf es Hegel bei seiner Aesthetik besonders angekommen sei, ist eine der vom bornirten Realismus aufgebrachten Tendenz-Phrasen, welche auf eine Ironisirung des Hegel'schen Princips abzielen, aber damit nichts erreichen als die Darlegung ihrer eigenen philosophischen Impotenz. Sondern der allerdings vorhandene und in seinen Konsequenzen leider sehr gewichtvolle Fehler Hegel's beruht in etwas ganz Anderem. Nachdem er nämlich im ersten Theil ganz richtig die Idee des Schönen in ihren dreifachen Stufengang 1) als Schönheit überhaupt, 2) als objektives Dasein der Idee des Schönen in der Naturschönheit, 3) als subjektives Dasein derselben im Ideal entwickelt, hätte er nunmehr das Ideal in seiner Grundsubstanz als allgemein-menschliches Kunstbedürfnifs fassen und als solches nach seinen beiden Seiten als geschichtliches *Kulturideal* und als *Kunstideal* entwickeln müssen, woraus dann die anthropologischen und psychologischen Momente beider Seiten sich ergeben hätten, um schliefslich in der „Idee des künstlerischen Schaffens" auszumünden, welche der konkreteste Begriff, weil das Resultat der ganzen Metaphysik des Schönen, und dadurch zugleich die Basis für die Philosophie der Kunst im engeren Sinne ist. — Statt dessen verläfst er diesen durch den Begriff selbst geforderten Gang der Entwicklung, um schon im dritten Kapitel des ersten Buches, d. h. in dem Abschnitt über das *Ideal*, weil er dieses sogleich als Kunstschönes fafst, Fragen zu behandeln, die durchaus erst in den besonderen Theil, d. h. in die Philosophie der Kunst, gehören.

Der zweite Theil soll dann die „Entwicklung des Ideals zu den „besonderen Formen des „Kunstschönen" behandeln, greift also eigentlich wieder auf Früheres zurück. Hier werden in den drei Abschnitten die *symbolische Kunstform*, die *klassische Kunstform* und die *romantische Kunstform* betrachtet. Der Ausdruck *Kunstform* ist nicht glücklich gewählt; es mufste, da hier von etwas Objektivem die Rede ist, nämlich von demNaturdasein des geschichtlichen Kulturideals, *Anschauungsform* heifsen. Die Folge davon ist, dafs Hegel den Be-

griff einmal in dem einen, substanziellen, sodann in dem andern, formalen, Sinne nimmt. So betrachtet er in der symbolischen Kunstform 1) die unbewufste Symbolik, 2) die Symbolik der Erhabenheit, 3) die bewufste Symbolik der vergleichenden Kunstform — wo jedes einfache Eintheilungsprincip fehlt. Denn die *Kunstform* ist, wie sie hier überhaupt zu fassen wäre, nur unbewufst, d. h. nur substanziell in der Kulturgeschichte vorhanden, und wenn sich damit die Kunst verbindet, wie in der Religion, wo sie als Dienerin erscheint, so ist diese Verbindung hier eine gar nicht in Frage kommende. Es ist allenfalls, um ein Beispiel anzuführen, möglich, die im ersten Kapitel dieses Abschnitts behandelten Gegenstände, wie die *Religion Zoroaster's*, den *ägyptischen Thierdienst* u. s. f. mit denen im zweiten Kapitel behandelten der *Indischen Poesie*, der *christlichen Mystik* u. s. f. zu parallelisiren, nimmermehr aber mit denen des dritten, welche wirkliche Kunstformen im engeren Sinne, und zwar wesentlich poetische, enthält, wie *Fabel, Räthsel, Metapher*, das *Lehrgedicht*, das *alte Epigramm* u. s. f. — Hier fehlt also die innere organische Verknüpfung. Dennoch enthält gerade dieser Theil, der sich bis weit in den zweiten Band hinein erstreckt, ein aufserordentlich reiches Material von tiefen, aus der Kulturgeschichte geschöpften Anschauungen über die genetische Entwicklung des allgemein-menschlichen Kulturideals. — Der dritte Theil behandelt dann das „System der einzelnen Künste" selbst, so dafs eigentlich Das, was man speciell unter Kunstphilosophie versteht, nämlich die Entwicklung der Elemente der künstlerischen Anschauung und die Grundformen der schaffenden Phantasie, nicht mehr in Frage kommt, da es bereits im ersten Theil vorweg genommen ist, während vielmehr hier seine Stelle wäre. Hegel giebt den Inhalt der drei Theile seiner Aesthetik am Anfange des dritten[1]) selbst folgendermaafsen an: Der erste betreffe „den allgemeinen Begriff und die Wirklichkeit „des Schönen in Natur und Kunst: das wahre Schöne und die wahre „Kunst, das Ideal in der noch unentwickelten Einheit seiner Grund„bestimmungen, unabhängig von seinem besonderen Inhalt und sei„nen unterschiedenen Erscheinungsweisen" (allein was heifst *Kunst* unabhängig von besonderem Inhalt und vom Unterschied der Erscheinungsweise? das ist ein leerer Begriff). — „Diese in sich gediegene „Einheit des Kunstschönen entfaltete sich" (im zweiten Theil) „in „sich selbst zu einer Totalität von Kunstformen, deren Bestimmt„heit zugleich eine Bestimmtheit des Inhalts war, welchen der

[1]) *Aesthetik* II. S. 243.

„Kunstgeist aus sich selbst zu einem in sich gegliederten System schöner Weltanschauungen des Göttlichen und Menschlichen hervorzubilden hatte. Was diesen beiden Sphären noch „fehlt, ist die Wirklichkeit im Element des Aeufserlichen selber“ ... und so ist drittens „noch der Kreis des im Element des „Sinnlichen sich verwirklichenden Kunstwerks zu überschauen.“

Auf diesem letzten Standpunkt also, der gegen den ersten (allgemeinen) und zweiten (besonderen) als der individuelle bezeichnet werden kann, sollte eigentlich überhaupt erst von *Kunst* die Rede sein. Dafs Hegel diesen Ausdruck auch für den allgemeinen (anthropologischen) und besonderen (kulturgeschichtlichen) Begriff des Ideals anticipirt, giebt von vorn herein seiner Betrachtung eine zweideutige Wendung und verleitet ihn oft zur Verwechslung der verschiedenen Seiten. Bei ihm ist so alles *Kunst:* das kulturgeschichtliche Ideal, die schöne Anschauung, der Spieltrieb, der Trieb des Gestaltens und dann auch Das, was man specifisch unter „Kunst“ versteht. Dieser Mangel an strenger Unterscheidung der verschiedenen Seiten und Momente des Schönen breitet über das Ganze seiner Aesthetik einen Schleier der Unsicherheit und Zufälligkeit, welcher nicht blos äufserlich für den Leser vorhanden ist, sondern, wie wir sagen müssen, ihm selber oft die Wahrheit verhüllt; was sich namentlich 1) in der mangelhaften Eintheilung überhaupt, 2) darin erkennen läfst, dafs bei ihm von einer metaphysischen Entwicklung der ästhetischen Grundbegriffe, z. B. was *schön, erhaben, anmuthig, reizend*; was *häfslich* u. s. f. sei, eigentlich — im Zusammenhange wenigstens — gar nicht die Rede ist.

503. Das „System der einzelnen Künste“, welches wir unten noch näher betrachten werden, entspricht nun genau, aber nicht ohne bedenklichen Zwang, jener im zweiten Theil gegebenen Eintheilung der *Kunstformen* in symbolische, klassische und romantische —; Ausdrücke, die durchaus unadäquat gegen den dadurch gesetzten Inhalt sind, abgesehen davon, dafs auch bei ihnen ein einfaches Eintheilungsprincip fehlt. Hier wird nun die Verwirrung geradezu zum Widerspruch mit sich selbst. Denn sofern es nur drei kulturgeschichtliche Kunstformen giebt, nämlich eben die symbolische, die klassische und die romantische, müssen sich auch die Künste diesem Stufengang unterordnen: so wird die Architektur wesentlich *symbolische,* die Plastik wesentlich *klassische* Kunstform, während Malerei, Musik und Poesie zusammen der *romantischen* anheimfallen. Streng genommen dürfte es so nur orientalische Baukunst, nur griechische Plastik, nur christliche Ma-

lerei, Musik und Poesie geben, während Hegel selbstverständlich doch auch klassische und romantische Architektur und umgekehrt orientalische und klassische Poesie behandelt. Dieser Widerspruch deutet zu sichtbar auf einen organischen Fehler im System selbst, als dafs darüber noch ein Zweifel obwalten könnte. Dennoch liegt — um ihm nicht Unrecht zu thun — darin das Wahre, dafs zwar nicht die Architektur im Orientalismus, die Plastik im Hellenismus, die Malerei u. s. f. im Christianismus, sondern umgekehrt die orientalische Kunst in der Architektur, die griechische in der Plastik, die christliche in der Malerei kulminirte. Man kann dies auch so ausdrücken, dafs die orientalische Kunst wesentlich auf architektonischer Anschauung, die griechische auf plastischer, die christliche auf malerischer basire, so dafs auch die anderen Kunstgattungen, z. B. die Plastik und Malerei, im Orient einen wesentlich *architektonischen*, die Architektur, Malerei, Poesie u. s. f. in der Antike einen wesentlich *plastischen*, alle Künste aber in der christlichen Zeit einen wesentlich *malerischen* Charakter haben; wobei freilich die Ausdrücke *architektonisch, plastisch, malerisch* in einem viel weiteren als dem gewöhnlichen Sinne genommen sind. Schiller, der nur die antike und die moderne Poesie im Auge hatte, bezeichnete diesen Gegensatz mit *naiv* und *sentimental*, was wir hier als plastisch und malerisch ausdrückten. Der Sinn ist aber offenbar derselbe, und auch Hegel meint im Grunde nichts Anderes. —

Ein Punkt ist hiebei noch zu erwähnen, der für seine ästhetische Anschauung charakteristisch und auch an sich von grofser Bedeutung ist. Man hat ihm vorgeworfen, dafs er als die höchste Spitze aller Kunst in ihrer geschichtlichen Entwicklung das antike Ideal betrachte, zu welchem die symbolische Kunstform nur hinleite, während die romantische bereits darüber hinausgehe. Hegel drückt dies kurz so aus: „Die Idee kann in einem dreifachen Verhältnifs „zu ihrer Gestalt im Gebiet der Kunst stehen.“ Diese drei Verhältnisse sind eben die symbolische, klassische und romantische Kunstform und „bestehen im Erstreben, Erreichen und Ueber„schreiten des Ideals, als der wahren Idee der Schönheit“[1]. Aber es liegt auch hierin das Wahre, dafs, wenn man unter *Schönheit* die völlige gleichwerthige Durchdringung von Geist und Natur, von Idee und Form, d. h. die absolute Harmonie von Seele und Gestalt, ohne Ueberwiegen, sei es des Stofflichen (wie im Orient),

[1]) Einleitung S. 103. 104.

sei es des Geistigen (wie im Christenthum), versteht, offenbar diese Stufe der absoluten Schönheit nur in der hellenischen Plastik erreicht ist. Von da ab beginnt der Geist das Uebergewicht zu gewinnen, so dafs von einem Gleichgewicht der beiden Momente. also auch von einer *höchsten Schönheit* nicht mehr die Rede ist[1]). Lessing's Axiom, „die Kunst habe keinen andern Zweck als die „Schönheit", ist deshalb ein blofser Anachronismus und nur dadurch zu erklären, dafs er überhaupt alle Kunst, namentlich die Malerei, lediglich unter dem Gesichtspunkt der Plastik betrachtete. Von diesem Anachronismus hat man sich bis zu den Schlegel's herab, die als Aufgabe der modernen Kunst das *Interessante*, d. h. den charakteristischen Ausdruck, hinstellten, nicht frei machen können. Ja, er spukt auch noch in Schleiermacher, Weifse, Solger und in andern theosophischen und theosophistischen Aesthetikern nach, die ihn freilich mit der platonischen Idee in Verbindung brachten.

Dies wäre im Allgemeinen über die Gesammtanlage der Hegelschen Aesthetik zu sagen; wir haben nun noch einige Punkte der besonderen Disposition zu betrachten.

b) Verhältnifs der Kunst zur Religion und Philosophie.

504. Es ist oben gezeigt, dafs Hegel im ersten Buch in ganz korrekter Weise die drei Stufen des Schönen, nämlich des *Begriffs der Schönheit überhaupt*, sodann des *Naturschönen* und des *Ideals* behandelt; andrerseits aber ist nicht zu leugnen, dafs er die ziemlich umfangreiche Einleitung dazu benutzt, den Begriff der Kunst vorweg in Betracht zu ziehen, von der Voraussetzung ausgehend, dafs die Aesthetik wesentlich *Philosophie der Kunst* und das Schöne, welches sie zu behandeln habe, vornehmlich, wenn nicht ausschliefslich das *Kunstschöne* sei. Es steht also in gewisser Beziehung im Widerspruch dazu, dafs er trotzdem dem Naturschönen ein ganzes Kapital widmet, während er in der Einleitung bemerkt, man fühle sich „bei der Naturschönheit zu sehr im Unbe„stimmten und ohne Kriterium, und deshalb würde eine Zusammen„stellung der Reiche der Natur unter dem Gesichtspunkt der Schön„heit zu wenig Interesse darbieten." Indem er nun aber einmal die Aesthetik speciell als „Philosophie der Kunst" definirt, schien es allerdings geboten, den Begriff der *Kunst* in ganz allgemeinem Sinne, nämlich zunächst hinsichtlich seines Werthes überhaupt als eines philosophischen Objekts, in Betracht zu ziehen. Und so stofsen

[1]) Vergl. oben S. 257 ff.

wir denn bei ihm schon hier in der Einleitung vielfach auf tiefe Gedanken, die aber bereits mitten aus der Wissenschaft selbst geschöpft, also hier ohne Vermittlung und ohne nähere Begründung ausgesprochen werden. Sofern man aber erwägt, daſs Hegel's Aesthetik aus Vorlesungen besteht, welche vor allen Dingen wesentlich auf die Orientirung der Zuhörer über den richtigen, d. h. den von ihm als allein wissenschaftlich betrachteten Standpunkt zu rücksichtigen haben — ohnehin aus Vorlesungen, deren Herausgabe durch eine fremde Hand besorgt worden ist —: so wird man über diesen scheinbaren Mangel an Systematik um so leichter milde denken können, als er es später an der nöthigen Begründung der hier vorweg genommenen Begriffe und Vorstellungen nicht fehlen läſst.

Das Erste nun, was er hervorhebt, und was einigermaaſsen an Solger's Anschauung erinnert (wie denn in der That Solger ihm am nächsten steht) ist der Gedanke, daſs die Kunstschönheit nicht nur ein relativ-Höheres gegen die Naturschönheit ist, sondern daſs, „da „der Geist erst das Wahrhaftige, alles in sich Befassende ist, alles „Schöne nur insofern wahrhaft schön ist, als es dieses Höheren theil-„haftig und durch dasselbe erzeugt erscheint"... „In diesem Sinne" — sagt er — „ist das Naturschöne nur ein Reflex des dem Geiste „angehörigen Schönen, also eine unvollkommene, unvollständige Weise, „eine Weise, die ihrer Substanz nach im Geiste selbst enthalten „ist". Dies ist die eine Seite: das Schöne hat nur als Geistiges wahrhaften Gehalt. Das Zweite ist dann die andere, formale, Seite: das Schöne, obschon dem Gehalt nach ein rein Geistiges, hat doch nicht als Geistiges, d. h. als Gedanke, zu erscheinen, sondern durchaus in der Form der Sinnlichkeit. Indem es aber als Geistiges und nur als solches in sinnlicher Form erscheint, ist dieses Sinnliche gegen das Geistige nur Schein: und dieser Schein ist nach der Seite der Endlichkeit die eigentliche Wirklichkeit des Schönen, oder — wie Hegel so schön sagt —: „das Schöne hat sein Leben in „dem Scheine"[1]). Er unterscheidet dann sogleich, wenn auch nur in vorläufiger Weise, diesen *Schein* von der bloſsen Täuschung, als auf welche es beim Schönen nicht abgesehen sei; sondern der Schein habe vielmehr die positive Bedeutung, daſs die Idee erscheint, im Sinnlichen zur Erscheinung kommt. So stellt sich die Kunst, als die Verwirklichung dieses Scheinens der Idee, als eine positive Offenbarungsweise des Geistes überhaupt „mit der Religion und

[1]) Einleitung S. 7.

„der Philosophie in einen gemeinschaftlichen Kreis" und ist mithin neben diesen „eine Art und Weise, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes „zum Bewuſstsein zu bringen und auszusprechen". —

Durch diese erhabene Auffassung der Kunst entrückt Hegel diese ganze Sphäre mit einem Schlage dem Gebiete der bornirten Reflexion, auf welchem solche Fragen wie: „ob die Kunst in der Naturnachahmung bestehe", gestellt werden. Den Bruch zwischen der „Tiefe der übersinnlichen Welt, in welche der Gedanke dringt und „welche er (in der Religion) zunächst als ein Jenseits dem unmittelbaren Bewuſstsein und der gegenwärtigen Empfindung gegenüber aufstellt", und dem „Diesseits der sinnlichen Wirklichkeit „und Endlichkeit, welcher sich die Freiheit der denkenden Erkenntniſs (in der Philosophie) enthebt: diesen Bruch, zu welchem der „Geist fortgeht, heilt er ebenso auch wieder, indem er aus sich „selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende „Mittelglied zwischen dem blos Aeuſserlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und „endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens, erzeugt". Man möchte vergeblich nach einer zugleich würdigeren und tieferen Auffassung des Wesens und der Bestimmung der Kunst suchen, als sie hier von Hegel ausgedrückt wird, indem er sie mit der Religion und Philosophie — und zwar als versöhnende Vermittlerin zwischen Beiden — in ein gleichberechtigtes Verhältniſs stellt. Dennoch ist hiebei darauf aufmerksam zu machen, daſs der Begriff *Kunst* hier durchaus in allgemeinem Sinne als die menschliche Fähigkeit, schön anzuschauen und das Leben schön zu gestalten, gefaſst wird, ohne daſs schon Das, was man speciell unter künstlerischer Production versteht, darunter verstanden wäre. So gewinnt eigentlich die Parallele von Kunst, Religion und Philosophie eine ganz andere Bedeutung, als man ihr ohne weitere Reflexion beimessen möchte.

Auf dieses Verhältniſs geht Hegel dann näher ein, indem er nun allerdings betont, daſs die Philosophie nicht nur als das Bewuſstsein des in der Religion für die Empfindung ausgedrückten substanziellen Gehalts das Höhere gegen diese ist, sondern daſs sie auch gegen die Kunst, als Bewuſstsein des in dieser für die Anschauung gestalteten ideellen Inhalts, die Befriedigung eines höheren Bedürfnisses des Geistes enthält. Namentlich zeigt er dies als Gesetz des geschichtlichen Fortgangs des Geistes, sofern der moderne Geist gegen den mittelalterlichen (religiös empfindenden)

und antiken (künstlerisch anschauenden) wesentlich denkender, reflektirender Geist geworden ist. Sehr richtig bemerkt er daher[1]), dafs „die Wissenschaft der Kunst darum in unserer Zeit noch viel „mehr Bedürfnifs als zu den Zeiten ist, in welcher die Kunst für „sich als Kunst schon reelle Befriedigung gewährte“[2]): eine Bemerkung, die also den Begriff *Kunst* nicht mehr im allgemeinen, sondern im specifischen Sinne nimmt. Solches Schwanken zwischen verschiedenen Bedeutungen, die in denselben Ausdruck gefafst werden, zieht sich übrigens durch das ganze Werk hindurch.

In allen diesen vorläufigen Gedanken der Einleitung spiegelt sich nun bereits die gesammte Grundanschauung, die sich in dem System der Hegel'schen Aesthetik auseinanderlegt, wieder, gleichsam wie in der Ouverture die Grundstimmung der ganzen Oper angedeutet wird. — Der weitere Inhalt der Einleitung betrachtet dann die verschiedenen Stellungen, welche das anschauende Subjekt — Laie, Historiker, Philosoph — zur Kunst einnehmen kann, worauf eine kurze Kritik der hauptsächlichsten ästhetischen Principien von Kant bis auf Solger herab gegeben wird, wobei besonders die Schlegel ihrer Eitelkeit und Hohlheit wegen scharf gegeifselt werden. Dies hat jedoch für uns hier kein näheres Interesse. Was endlich die die Einleitung abschliefsende Eintheilung betrifft, so ist davon schon oben die Rede gewesen.

c) Die Kunstidee im Gegensatz zur logischen Idee und zur Naturidee.

505. Die Stellung, welche Hegel der Kunst in der Einleitung zwischen der Religion und der Philosophie einräumte, beruhte auf der Voraussetzung, dafs sie wie diese eine Offenbarungsweise des subjektiven Geistes sei. Hier — im Anfange des ersten (allgemeinen) Theils — läfst er nun die *Kunst* als diese Verwirklichungsform fallen, um die Kunstidee aufserhalb dieser gemeinschaftlichen subjektiven Basis ihrem objektiven Inhalte nach einerseits zur logischen Idee andrerseits zur Naturidee in Gegensatz zu stellen. Der Gegensatz zur ersteren involvirt eine Verwandtschaft mit der Naturidee, sofern die Kunstidee wesentlich das Moment des Daseins hat, der Gegensatz zu der zweiten involvirt ebenso eine Verwandtschaft mit der logischen Idee, mit welcher sie die Ange-

[1]) Einleitung S. 16. — [2]) Wir gehen sogar noch weiter bis zu der Behauptung, dafs, weil auch die moderne Kunst im Verhältnifs zu den früheren Entwicklungsepochen ein reflexives Moment in sich hat, die Aesthetik heutzutage auch in praktischer Beziehung von Bedeutung für dieselbe werden mufs, wenn sie sich wahrhaft regeneriren will. (Siehe Schlufs unseres Vorworts.)

hörigkeit an das subjektiv-geistige Gebiet theilt. So stellt sich die Aesthetik zwischen die Logik und die Naturphilosophie in die Mitte; zugleich erweist sich daraus das bestimmte Verhältnifs der Kunst zur Religion und zur Philosophie einerseits und zur Natur andrerseits. Im Bereich des subjektiven Geistes handelt es sich um ein Erfassen des Endlichen in seiner unendlichen Substanzialität überhaupt. Dies kann in drei Formen geschehen, die ebensoviel Stufen oder Seiten des Bewufstseins darstellen: als anschauendes, als vorstellendes und als denkendes Bewufstsein — und die entsprechenden Formen desselben sind eben Kunst, Religion und Philosophie. Aber sie sind nicht getrennt, sondern gehen in einander über, namentlich die Kunst zur Religion: so sind „die Dichter und Künstler der Griechen „die Schöpfer ihrer Götter geworden“[1]).

Was zweitens die Stellung der Kunst zur Natur betrifft, womit wir die Sphäre des subjektiven Geistes als gemeinschaftliche Basis verlassen, so fordert die Bestimmung dieses Verhältnisses ein Zurückgehen auf das ihnen Gemeinsame, nämlich auf das Schöne überhaupt. So wird Hegel also schliefslich doch aus der von ihm freiwillig und willkürlich der ästhetischen Idee aufgezwungenen Beschränkung auf das Kunstschöne zu einem allgemeineren Begriff fort- oder vielmehr zurückgetrieben. Denn wenn auch das Kunstschöne das Höhere gegen das Naturschöne und erst die wahrhafte Realisation der ästhetischen Idee ist, so fordert die Bestimmung der letzteren zunächst doch eine Abstraction davon, weil nur dadurch, dafs jene Abstraction ausdrücklich aufgehoben, d. h. aus ihrer Besonderung zur höheren Einheit gebracht wird, es möglich wird, zum Kunstschönen als konkreter Idee fortzuschreiten. Er sagt daher selbst[2]): „Um zur Idee des Kunstschönen ihrer Totalität „nach zu gelangen, müssen wir drei Stufen durchlaufen, deren erste „sich mit dem Begriff des Schönen überhaupt, die zweite mit „dem Naturschönen, dessen Mängel die Nothwendigkeit des „Ideals als des Kunstschönen darthun werden, die dritte endlich mit „dem Ideal in seiner Verwirklichung als die Kunstdarstellung „desselben im Kunstwerk beschäftigt“. — Indem er so den ersten Fehler, nämlich den einer Beschränkung des Schönen auf das Kuntschöne wieder gut macht, verfällt er sogleich wieder in einen zweiten ähnlichen. Es ist merkwürdig, wie Hegel immer in seinem Denken zum Konkreten drängt, selbst wo es noch gar nicht an der Zeit ist. So, wie er oben statt des Schönen überhaupt immer schon

---

[1]) *Aesthetik* I. S. 131. — [2]) S. 134.

das *Kunstschöne* nennt und dadurch gezwungen wird, es wieder aufzugeben, wo es sich um die dialektische Nothwendigkeit des Fortgangs handelt, so greift er hier in der dritten Stufe wieder zu weit in's Konkrete hinüber. Denn in der That handelt es sich auf dieser Stufe noch gar nicht um die Kunstdarstellung, noch weniger um das Kunstwerk, sondern lediglich um die erste, allgemeinste Verwirklichung des *Ideals* als menschlicher Schönheitsanschauung überhaupt, oder um Das, was man schlechthin *Kunstbedürfnifs* nennen kann, und was sich dann weiter, anthropologisch wie kulturgeschichtlich, als objektive Existenz des Schönen und zuletzt erst als subjektive d. h. als Kunst im engeren Sinne verwirklicht. Er hätte sich also in dieser dritten Betrachtungsweise lediglich auf die allgemeinen Formen der ästhetischen Anschauung überhaupt beschränken müssen, um dann zur Besonderung derselben nach der objektiven Seite als geschichtlichen Ideals (im zweiten Theil) und nach der subjektiven als Philosophie der Kunst und als Theorie der Künste (im dritten Theil) überzugehen. Statt dessen wird in diesem dritten Kapitel, das nur den allgemeinen Titel *Vom Ideal* tragen sollte, aber fälschlich den Titel „Vom Kunstschönen oder dem „Ideal" trägt, gehandelt: *A.* Vom Ideal als solchem — und hier ist denn schon sogleich von der Kunst und ihren realen Unterschieden die Rede, von holländischer Genremalerei u. s. f. — *B.* Von der Bestimmtheit des Ideals: hier wird plötzlich der Boden der Kunst verlassen und vom *Göttlichen*, von *Situation*, *Handlung* u. s. f. gesprochen. — *C.* Vom Künstler: hier wird von *Phantasie*, *Genie*, *Objektivität der Darstellung*, ja von *Manier*, *Styl* und *Originalität* gehandelt. — Vergleicht man nun diesen Schlufs des ersten Buches mit dem Anfang des zweiten, der uns ganz und gar in die kulturgeschichtliche Betrachtung der allgemein-menschlichen Kunstanschauung hineinzieht, so erkennt man, dafs Hegel wieder über die Betrachtung der subjektiven Kunstthätigkeit einen weiten Schritt rückwärts zum Allgemeinen machen mufs, um die objektive, gleichsam natürliche Seite der ästhetischen Anschauung im Menschen und der Menschheit in's Auge fassen zu können. Der Fehler liegt, wie bemerkt, darin, dafs er von vornherein das ästhetische Gebiet zu beschränkt als das subjektiv-künstlerische fafst, oder vielmehr, dafs er unter *Kunst* bald etwas Allgemeines, nämlich die allgemein-menschliche Schönheitsempfindung überhaupt, bald etwas Besonderes, nämlich das künstlerische Schaffen im subjektiven Sinne, versteht. Durch solches Schwanken in der Anwendung der Begriffe entstehen nun Unzuträglichkeiten, welche bei

jedem andern, weniger tiefen Geist als Hegel eine unabsehbare Kette von Schiefheiten und Irrthümern erzeugt haben würde; und es ist daher gerade für ihn charakteristisch, dafs er die meisten der selbstgeschaffenen Schwierigkeiten ohne Scheu vor offenbaren Widersprüchen, wie wir sahen, durch die Kraft seiner gewaltigen Intuition zu überwinden weifs. Aber das System als solches und seine logische Ueberzeugungskraft leidet selbstverständlich nicht unbeträchtlich darunter. Ueber ähnliche Inkonsequenzen des zweiten Theils, welcher die „Entwicklung des Ideals zu den besonderen „Formen des Kunstschönen" behandelt, ist schon oben[1]) eine Andeutung gegeben; was den dritten Theil, „das System der einzel„nen Künste" betrifft, so wird unten näher davon die Rede sein.

Da es sich für uns hier durchaus nicht um eine eingehende Kritik seines Werkes, sondern nur um eine Beleuchtung seines Princips handelt, so mufs das Gesagte genügen, um zu zeigen, dafs trotz des ungeheuren Stoffs an tiefen und wahrhaft spekulativen Gedanken über Schönheit und Kunst, der darin sich entfaltet, doch das Ganze als System wesentliche Mängel besitzt, die eine in sich konsequentere Behandlung der Aesthetik erfordern. Werfen wir jetzt einen Blick auf einige Fundamentalbegriffe seiner Entwicklung.

3. Einige Fundamentalbegriffe der Hegel'schen Aesthetik.

a) Der Begriff des Schönen überhaupt.

506. Die eigentliche spekulative Betrachtung der Hegel'schen Aesthetik beginnt erst mit dem ersten Kapitel des ersten Buches[2]), das vom „Begriff des Schönen überhaupt" handelt. Das Schöne sei „als Idee zu fassen und zwar als Idee in einer bestimmten „Form, nämlich als Ideal". Allein, bevor das Schöne als Idee, d. h. als Einheit des Begriffs und seiner Realität gefafst wird, mufs zuvor sein Begriff bestimmt werden, oder was es schlechthin als Objekt des Gedankens sei. Denn in der Form der *Idee* ist das Schöne bereits als ein substanziell Bestimmtes vorausgesetzt, während es als solches erst dialektisch zu erzeugen wäre. Hegel geht daher mit Recht in diese Dialektik ein, indem er zeigt, wie der Begriff sich selbst objektivirt und diese Objektivität in sich zur konkreten Einheit des Begriffs wieder zurücknimmt. Diese konkrete Einheit des Begriffs und seiner Objektivität ist die Idee; sie ist also wesentlich Totalität, und als solche die Wahrheit alles Existirenden. „Alles Exi„stirende hat deshalb nur Wahrheit, insofern es eine Existenz ist

---

[1]) Siehe No. 502 (S. 979). — [2]) *Aesthetik* I. S. 185.

„der Idee. Denn die Idee ist das allein wahrhaft Wirkliche“[1]). In diesem Sinne ist *Schönheit* und *Wahrheit* Dasselbe. Unterschieden aber sind sie dadurch, daſs die *Wahrheit* „die Idee ist, wie „sie als solche ihrem Ansich und allgemeinem Princip nach ist und „als solches gedacht wird. Dann ist sie nicht ihre sinnliche und „äuſsere Existenz, sondern in dieser nur die allgemeine Idee für „das Denken“... Andrerseits aber ist die Idee, sofern sie „äuſserlich existirt, unmittelbar für das Bewuſstsein; so ist die Idee nicht „blos wahr, sondern schön. Das Schöne bestimmt sich dadurch als „Scheinen der Idee“[2]). — Streng genommen ist somit die Welt überhaupt, näher dann die Natur das erste unmittelbare Dasein des Schönen, und in der That sieht sich Hegel — trotz seiner Accentuirung des Kunstschönen als des eigentlichen Schönen — gezwungen, die Naturschönheit als die erste unmittelbare Realisation der Schönheitsidee anzuerkennen.

Zweitens unterscheidet er das Schöne von dem *Zweckmäſsigen* und *Nützlichen*, welche sich auf das Wollen beziehen, während das *Wahre* auf das Erkennen, das *Schöne* auf das reine Anschauen bezogen ist. Das Wissen und das Wollen bilden insofern einen Gegensatz, als sie die theoretische und praktische Seite des Bewuſstseins abstrakt darstellen. Sie verhalten sich so zu einander, daſs im Theoretischen das Subjekt unfrei, durch das Objekt bestimmt, im Praktischen frei, das Objekt bestimmend, sei. — Allein diese Freiheit einerseits der Dinge, andrerseits des Subjekts ist nur eine scheinbare, denn in beiden Verhältnissen ist das gegenseitige Gebundensein beider Momente das wirklich Bestimmende. „Die Betrachtung nun aber und das Dasein der Objekte als *schöner* ist die Vereinigung beider Gesichtspunkte, indem sie die Einseitigkeit beider „in Betreff des Subjekts wie seines Gegenstandes und dadurch die „Endlichkeit und Unfreiheit derselben aufhebt“... „Deshalb ist die „Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der „Gegenstände als in sich freier und unendlicher, kein Besitzen„wollen“ u. s. f.[3]).

Bis hieher ist, wie man sieht, das Schöne oder sein Begriff eigentlich nur negativ bestimmt oder doch nur so, daſs nicht sein substanzielles Wesen, sondern blos seine accidentellen Momente angegeben sind; ja es ist streng genommen gar nicht vom Begriff des Schönen, sondern nur von dem gegenseitigen Verhalten des anschauenden Subjekts und des schönen Objekts — im Unterschiede

[1]) S. 140. — [2]) S. 141. Vergl. oben S. 284. — [3]) A. a. O. S. 144—146.

von den koordinirten Verhältnissen des Erkennens und Wollens — die Rede gewesen. Jetzt am Schlufs dieses Kapitels kommt denn Hegel auch auf die eigentliche Substanz des Begriffs; allein, wenn auch Das, was er darüber sagt, die fruchtbarsten Keime für eine Entwicklung desselben enthält, so kann man doch nicht leugnen, dafs dieser wichtige und den Grundstein zur Aesthetik bildende Punkt von ihm allzuleicht genommen wird. Er sagt: „Da nun der „Begriff selbst das Konkrete ist, so erscheint auch seine Realität „schlechthin als ein vollständiges Gebilde, dessen einzelne „Theile sich eben so sehr als in ideeller Beseelung und „Einheit zeigen". Das Moment des Theils wird hier aber nicht entwickelt, sondern als selbstverständlich eingeführt, damit auch der Begriff des Ganzen. ... „Denn das Zusammenstimmen von Be„griff und Erscheinung ist vollendete Durchdringung. Deshalb bleibt „die äufsere Form und Gestalt nicht von dem äufseren Stoff ge„trennt oder demselben mechanisch zu sonstigen anderen Zwecken „aufgedrückt, sondern sie erscheint als die der Realität ihrem „Begriff nach innewohnende und sich herausgestaltende „Form. Endlich aber, wie sehr die besonderen Seiten, Theile, „Glieder des schönen Objekts auch zu ideeller Einheit zusammen„stimmen und diese Einheit erscheinen lassen, so mufs doch die „Uebereinstimmung nur so an ihnen sichtbar werden, dafs sie ge„geneinander den Schein selbstständiger Freiheit bewahren, d. h. „sie müssen nicht wie im Begriff als solchem eine nur ideelle Ein„heit haben, sondern auch die Seite selbstständiger Realität heraus„kehren"... Beide Momente: „die durch den Begriff gesetzte Noth„wendigkeit in der Zusammengehörigkeit der besonderen Seiten, „und der durch die Realität geforderte Schein der Freiheit als für „sich und nicht nur für die Einheit hervorgegangener Theile", müssen im schönen Objekt zur Einheit gebracht sein. Die Nothwendigkeit wird durch die Freiheit so gebrochen, dafs sie gar nicht mehr als Nothwendigkeit erscheint, sondern „sich hinter dem Schein „absichtsloser Zufälligkeit verbirgt"... „Durch diese Freiheit und „Unendlichkeit, welche den Begriff des Schönen wie die schöne „Objektivität und deren subjektive Betrachtung in sich trägt, ist „das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse ent„rissen und in das absolute Reich der Idee und ihrer Wahrheit „emporgetragen".

Hiemit schliefst die Betrachtung des *Begriffs des Schönen* überhaupt. Der Grundgedanke ist zwar auch hier die *Einheit des Mannigfaltigen;* indem aber Hegel in diesem Gegensatz die Momente

der Nothwendigkeit und der Freiheit heraussetzt, gewinnt der Gedanke einen viel tieferen Sinn, als er bisher besafs. Die weitere Aufgabe wäre nun aber die, diese beiden Momente für sich und in ihrer Beziehung zu einander zu betrachten. Es würde sich daraus zunächst der Begriff der Einheit, welcher das Moment der *Nothwendigkeit* enthält, als eine Folge von Stufen der Gesetzmäfsigkeit erkennen lassen, welche wir als *Regelmäfsigkeit*, *Symmetrie*, *Harmonie* und *Eurythmie* bezeichnen können, und zugleich zu zeigen sein, dafs das Moment der Freiheit, welches in der Mannfaltigkeit enthalten ist, in dieser Stufenfolge im umgekehrten Verhältnifs zu dem mit ihm in unmittelbarer Einheit verbundenen der Nothwendigkeit sich entwickelt, so dafs auf der untersten die Nothwendigkeit, auf der obersten die Freiheit für die Anschauung vorherrscht. Diese Stufen wären dann ebenso viel Stufen in der Entwicklung des Schönheitsbegriffs selbst. Diese rein formale, aber für die Schönheit als *Scheinen der Idee* wesentliche Seite des Begriffs ist es, welche — wie wir sehen werden — vom formalen Realismus, namentlich von Herbart, später allein als der den Begriff der Schönheit erschöpfende Inhalt hervorgehoben wird, während Hegel sie als eine untergeordnete in dem nun folgenden Kapitel über die Naturschönheit abhandelt. Beides aber ist nicht richtig; sondern die *Form* ist in diesem Gebiet durchaus als metaphysischer Begriff zu fassen und zu behandeln und dann erst nach ihrer Besonderung als Naturschönheit und Kunstschönheit zu betrachten. Indem also Hegel dieselbe nur von der Seite der natürlichen Schönheit fafst, verschiebt er den ästhetischen Standpunkt und ist dadurch gezwungen, einmal das Kunstschöne oder das *Ideal* als specifisch einer anderen Sphäre angehörig zu behandeln, in welcher die Formfrage eigentlich gar nicht mehr aufgestellt werden kann, sodann es, wie schon früher bemerkt, nicht als allgemeinen Begriff, in welchem die objektive und subjektive Seite noch nicht geschieden sind, sondern sogleich vom Gesichtspunkt der subjektiven Production in's Auge zu fassen.

b) Das Naturschöne.

507. Dies ist eines der geistvollsten und gedankenreichsten Kapitel der Hegel'schen Aesthetik. Es ist schon bemerkt, dafs er das Naturschöne als die erste Realisation des Schönen betrachtet. Sofern die Idee, „als unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner „Realität, in sinnlichem und realem Scheinen da ist, hat sie ihr „nächstes Dasein in der Natur, und die erste Schönheit ist die

„Naturschönheit“[1]). Er weist nun die Entwicklungsstufen dieses Daseins vom Mechanismus bis zum Organismus, dessen Einheit sich als *Leben* manifestirt, nach, betrachtet den Lebensprozefs als stetes Setzen und Auflösen des Widerspruchs zwischen Seele und Leib und deducirt dann innerhalb des organischen Lebens die Stufen dieser Entwicklung. „Als die sinnlich objektive Idee nun ist die „Lebendigkeit in der Natur schön, insofern das Wesen, die Idee, „in ihrer nächsten Naturform als Leben unmittelbar in einzelner, „gemäfser Wirklichkeit da ist“. Allein diese Beschränkung auf die Naturlebendigkeit ist zu enge gegriffen, denn das Schöne in der Natur unterliegt demselben allgemeinen Gesetz der aufsteigenden Stufenfolge in dem Verhältnifs der beiden Momente der Nothwendigkeit und Freiheit wie alles Schöne, also auch das Kunstschöne. Denn wie z. B. in der Architektur die Regelmäfsigkeit, Symmetrie u. s. f. gelten, in denen das Moment der Freiheit von dem der Nothwendigkeit überwogen wird, so giebt es auch unterhalb der eigentlichen Naturlebendigkeit Stufen, wo solche Gesetze der Schönheit herrschen, wie in der Krystallisation, der Muschelbildung u. s. f. Hier zeigt es sich also deutlich, dafs dieser Stufengang ein ganz allgemeiner, in dem metaphysischen Begriff an sich enthaltener ist.

Hegel ist daher auch später gezwungen, im Widerspruch mit dieser Beschränkung des Naturschönen auf das Naturlebendige, wieder zurückzugreifen auf die niederen Stufen des Naturseins. Denn dafs er hier unter Leben nicht den Naturprozefs überhaupt begreift, geht daraus hervor, dafs er das Moment der willkürlichen Bewegung als wesentliches Lebenselement setzt, also unter *Leben* durchaus das organische Leben meint. Weiter aber ist „das lebendige Natur„schöne weder schön für sich selber, noch aus sich selbst als schön „und der schönen Erscheinung wegen producirt. Die Naturschön„heit ist nur schön für Anderes, d. h. für uns, für das die Schön„heit auffassende Bewufstsein[2]). Es fragt sich deshalb, in welcher „Weise und wodurch uns denn die Lebendigkeit in ihrem unmit„telbaren Dasein als schön erscheint“[3]). — Hiemit ist der eigentliche Kardinalpunkt der ganzen Frage nach dem Wesen der Naturschönheit berührt. Giebt es ein Schönes an sich in der Natur, d. h. ist die Schönheit Absicht der Natur, so dafs sie nicht nur für uns, sondere objektiv vorhanden sei, oder nicht? Im Sinne Hegel's müfste sie streng genommen bejaht werden, denn da er das Schöne als Scheinen der Idee definirt, das in-die-Erscheinung-Treten aber

[1]) *Aesthetik* I. S. 148. — [2]) S. 157. — [3]) S. 157.

für die Idee wesentlich, d. h. nichts als Objektivirung des Begriffs ist, so ist damit zugleich auch das objektive Dasein des Schönen gesetzt. Im Grunde beruht die Behauptung, daſs das Schöne nur für uns sei, auf einem Wortspiel. Als Schönes in dem Sinne, daſs es unsrer subjektiven Anschauung angehöre, ist es natürlich nicht objektiv; sofern es aber Grund dieser Anschauung ist, erhält es die Bedeutung einer Eigenschaft des Objekts. In Wahrheit verhält sich die Sache so, daſs das Schöne freilich an sich ist und eben deshalb nur für uns ist. So hat es nur ein Ansichsein, nicht ein Fürsichsein, sondern allerdings nur ein für-das-Bewuſstsein-Sein; oder: im Naturschönen fallen die Seiten des Ansich und Fürsich auseinander. Dies ist der Unterschied des Naturschönen vom Kunstschönen, welches die beiden Momente in der Phantasie zunächst schlechthin substanziell und dynamisch, und im Kunstwerk dann, dem Produkt dieser Phantasie, als subjektiv künstlerischer Thätigkeit, energisch verbindet und zur konkreten Einheit vermittelt. Was die Frage nach der *Absicht* der Natur betrifft, so kann man sagen, die Natur gestalte jedes ihrer Produkte so schön, als sie es, ohne die Zweckmäſsigkeit der Gestaltung zu beeinträchtigen, vermag. Es ist mithin allerdings ein Ueberschuſs an Schönheit über die bloſse Vollkommenheit hinaus in den Naturdingen[1]).

508. Hegel geht nun auf die verschiedenen Momente des Naturschönen ein, aber statt von der untersten Stufe zu beginnen, faſst er sogleich die höchste, nämlich die Bewegung, in's Auge: und zwar ganz unnöthiger Weise. Nachdem er die zufälligen und durch Begierde bestimmten Bewegungen, sowie die Zweckmäſsigkeit des Organismus als unwesentlich abgetrennt, sagt er: „Die Schön„heit der thierischen Lebendigkeit betrifft das Scheinen der einzel„nen Gestalt in ihrer Ruhe wie in ihrer Bewegung, abgesehen „von der Zweckmäſsigkeit für die Befriedigung der Bedürfnisse". Dann ist aber dieser Unterschied hier überhaupt noch gleichgültig und das Moment der Lebendigkeit ebenfalls: sondern es ist nichts weiter erforderlich als die Inbetrachtnahme „der einzelnen Gestalt", d. h. der Form überhaupt. Zweitens aber, da er einmal nicht die Form überhaupt, welche vom niedrigsten Mechanismus der Natur bis zum höchsten Organismus derselben eine Stufenfolge von Schönheitsformen nach dem oben berührten Gesetz offenbart, sondern die organische Form hier in Betracht zieht, so begeht er den zweiten groſsen Fehler, daſs er den Ausdruck des *Lebens* nur auf das

[1]) Vergl. von Hartmann: *Philosophie des Unbewuſsten*. 8. Aufl. S. 256 ff.

Aeufsere beschränkt. Er sagt: „Die Schönheit kann aber nur in die „Gestalt fallen, weil diese allein die äufserliche Erscheinung ist, in „welcher der objektive Idealismus der Lebendigkeit für uns als An„schauende und sinnlich Betrachtende wird"; und daran knüpft er dann die Momente des Scheinens, nämlich „räumliche Ausdehnung, „Umgrenzung, Figuration, unterschieden in Formen, Färbung, Be„wegung u. s. f." [1]). Er fühlt zwar das Unzureichende dieser Beschränkung, da ihm die früher aufgestellte richtige Definition der organischen Lebendigkeit als Einheit von Leib und Seele in der Erinnerung ist; aber statt nun diese Einheit hinsichtlich des Schönen so zu fassen, dafs nur der beseelte Leib sich als *Gestalt*, die verkörperte Seele dagegen als *Laut* offenbare, d. h. dafs die organische Schönheit nicht blos Ausdruck in äufserlicher, sondern auch in innerlicher Beziehung sei, hält er einseitig an der Aeufserlichkeit fest und glaubt das andere innerliche Moment nicht als *Laut*, sondern „als die allgemeine Idealität der Glieder" fassen zu müssen [2]). Er setzt sogar hinzu: „diese subjektive Einheit kommt im „organisch Lebendigen als die Empfindung hervor. In der Em„pfindung und deren Ausdruck zeigt sich die Seele als Seele"; und dennoch kommt er nicht auf die Bedeutung des Thierlauts, als des adäquatesten Ausdrucks des Seelenhaften. Diese Lücke ist eine der auffallendsten in diesem ganzen Abschnitt, und sie ist Ursache zu vielerlei gezwungenen Wendungen und offenbaren Inkonsequenzen. So sagt er: „Weiter als bis zu dieser Ahnung des „Begriffs dringt die Anschauung der Natur als schöner nicht vor... „Die innere Einheit bleibt innerlich, sie tritt für die Anschau„ung nicht in konkret ideeller Form heraus..." u. s. f.; ferner [3]): „Dies Innere tritt nicht als Inneres in die Erscheinung . . . Die „Seele des Thieres ist nicht für sich selbst diese ideelle Einheit; „wäre sie für sich, so manifestirte sie sich auch in diesem Fürsich„sein für Andere". Aber das thut sie eben bei den höher organisirten Thieren im Laut. Was ist denn das Singen der Vögel, das fröhliche oder schmerzliche Bellen des Hundes anders als solche Manifestation der Thierseele? Und verhält sich die relative Schönheit des Thierkörpers zu der absoluten der menschlichen Gestalt nicht ganz ebenso, wie der Thierlaut zum Ton der menschlichen Stimme, nämlich so, dafs er darin zu einer höheren Idealität des Daseins und Ausdrucks erhoben ist?

509. Nunmehr geht Hegel auf „die äufsere Schönheit der abstrak-

---

[1]) S. 159. — [2]) S. 160. — [3]) S. 168.

„Form als Regelmäſsigkeit, Symmetrie, Gesetzmäſsigkeit, Harmonie „und die Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs" über. Die Inkonsequenz darin haben wir schon angedeutet Was heiſst abstrakte Form? Entweder ist sie Moment der Naturschönheit oder nicht. Im ersteren Falle ist sie weder abstrakt, noch ist die Naturschönheit blos auf das Gebiet des organisch-Lebendigen zu beschränken. Er spricht aber doch hier von der Schönheit des Krystalls, der Pflanze u. s. f., wenn auch gezeigt wird, daſs auſser der höheren Gesetzmäſsigkeit diese niederen Stufen der Schönheit sich ebenfalls im Organismus finden. Diese ganze Betrachtung gehört eigentlich gar nicht hierher, sondern wäre vor der Erörterung der Naturschönheit zu betrachten, denn es sind wesentlich mathematische oder überhaupt abstrakte Formbestimmungen. *Gesetzmäſsigkeit* als dritte (Zwischen-)Stufe zwischen *Symmetrie* und *Harmonie* ist kein glücklicher Ausdruck. Denn gesetzmäſsig sind alle diese Formen: Parallellinien, Kreise, Ellipsen, Parabeln, Eilinien u. s. f. sind alle gesetzmäſsig, wenn auch das Gesetz in den ersteren ein einfacheres und dürftigeres ist als in den letzteren. Es ist auch hier das Aufsteigen in dem einheitlichen Verhältniſs von Nothwendigkeit und Freiheit das Fundamentale: dies aber ist ein Princip, das ganz metaphysischer Natur ist und dem das Kunstschöne ebenso wohl wie das Naturschöne gehorcht. Ueber die *Harmonie* hinaus giebt es aber noch ein höheres und freiestes Gesetz, das sich der mathematischen Gesetzmäſsigkeit, der (z. B. in der Musik und in der Farbenlehre) die Harmonie noch gehorcht, ganz entzieht: dies ist die *Eurythmie*. Hier verschwindet die äuſsere Nothwendigkeit fast völlig in die freie Idealität.

Die Eurythmie wird von Hegel nicht genannt, sondern er scheint sie zur Harmonie zu rechnen. Aber wo er von Harmonie der Gestalt, der Farben, Töne spricht, erwähnt er zwar der Farben- und Tonunterschiede als wesentlicher Differenzen, z. B. der Tonika, Mediante, Dominante u. s.f., setzt diese also als mathematisch bestimmbare Unterschiede, fügt dann aber nur im Allgemeinen hinzu: „Aehnlich verhält es sich mit der Harmonie der Gestalt, ihrer Stel„lung, Ruhe, Bewegung u. s. f."[1]), als ob diese Differenzen denselben mathematischen Gesetzen gehorchten, während doch hier ein ganz anderes, rein ideelles Gesetz herrscht. Ferner scheint es, als ob er in der Betrachtung der „Schönheit als abstrakte Einheit des sinn„lichen Stoffs" an Eurythmie denkt, aber was er darüber sagt,

[1]) S. 178.

bleibt doch sehr im Unbestimmten und leidet auch an manchen Inkonsequenzen. So z. B. wenn er das Violett, das eine einfache Mischung zweier Grundfarben (Roth und Blau) ist, nicht „zu „den durch das Wesen der Farbe bestimmten Farbenunterschieden“ rechnet und ihm auch nur „insofern Reinheit zukommen läſst, als „es nicht beschmutzt“ sei [1]), während er von dem ebenfalls aus zwei einfachen Farben (Gelb und Blau) gemischten Grün behauptet, es sei „eine einfache Neutralisation dieser Gegensätze und in seiner „ächten Reinheit als dieses Auslöschen der Engegensetzung gerade „wohlthuender und weniger angreifend als Blau und Gelb in ihrem „festen Unterschiede“. Dies sind Willkürlickeiten, die keinen begrifflichen Werth haben. *Wohlthuend* ist kein Kriterium für die Reinheit und Einfachheit. Orange, als die dritte Mischung (von Gelb und Roth), erwähnt er gar nicht.

510. Drittens zeigt er dann, als Resultat des Vorhergehenden, die „Mangelhaftigkeit des Naturschönen“ auf. Diese wurzelt in Dem, was wir oben über den Unterschied des Naturschönen und Kunstschönen sagten, und ist in dem einen Satze ausgesprochen: „Im „Naturschönen bleibt die Idee beim bloſsen Ansich stehen“ [2]), oder geradezu: das *Naturschöne* hat kein Fürsichsein, sondern nur, als bloſses Ansich, ein Fürunssein, während das *Kunstschöne* beide Seiten in sich faſst und damit die Idee als Ideal in absoluter Weise realisirt. Aber es ist hier wiederum darauf hinzuweisen, daſs unter *Kunstschönem* nur das Schöne in der menschlichen Welt schlechthin, nicht schon im specifischen Sinne als das künstlerisch-Schöne zu fassen ist. Es gehören also, ununterschieden, nicht nur das Letztere (und zwar als Höchstes), sondern auch der Kunsttrieb und der Schönheitstrieb im Menschen überhaupt, sodann die praktische Gestaltung desselben als Form der kulturgeschichtlichen Entwicklung derjenigen Seite des subjektiven Geistes, die man überhaupt als Anschauung und Empfindung bezeichnet, dazu. In diesem Sinne können wir allerdings Hegel zustimmen, wenn er am Schluſs dieses Kapitels sagt: „Die Nothwendigkeit des Kunstschönen leitet sich „also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die „Aufgabe desselben muſs dahin festgesetzt werden, daſs es den „Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich „der geistigen Beseelung auch äuſserlich in ihrer Freiheit darzu„stellen und das Aeuſserliche seinem Begriff gemäſs zu machen“. Allein es ist zugleich auch der Wahrheit gemäſs zu sagen, daſs

[1]) S. 179. — [2]) S. 181.

Hegel in seinem fortwährenden Drange zum Konkreten diesen Begriff des Kunstschönen nicht so allgemein, d. h. rein anthropologisch, faſst, sondern sogleich in dem Sinne des *künstlerisch-Schönen*. Dies leitet ihn dann im folgenden Kapitel sofort in eine falsche Richtung.

c) Das Kunstschöne als Ideal und seine Entwicklung zu besonderen Formen.

511. Hegel betrachtet nämlich hier 1. das Ideal als solches, 2. die Bestimmtheit desselben als Kunstwerk, 3. die hervorbringende Subjektivität des Künstlers. Die ersten beiden Themata entsprechen dem unter diesen Ueberschriften dargelegten Inhalt sehr wenig. Strenggenommen ist in dem ersten weder von dem *Ideal als solchem*, noch in dem zweiten von dem *Kunstwerk* die Rede, sondern es sind interessante, mit vielen Beispielen unterstützte Betrachtungen über Elementarfragen der Kunst verschienenster Art. Von eigentlich philosophischer Entwicklung ist dabei wenig die Rede. Was den dritten Punkt betrifft, so ist zwar, was er über *Genie, Talent, Phantasie* u. s. f., sowie überhaupt über das Wesen und die Natur der künstlerischen Thätigkeit sagt, von groſser Tiefe und oft frappanter Feinheit, aber das Ganze gehört gar nicht hieher. Indem er nun zum zweiten Theil, nämlich der „Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunst„schönen" übergeht, läſst er das Künstlerische wieder ganz fallen, um das Kunstschöne lediglich im anthropologischen Sinne zu nehmen, d. h. als Kunstanschauung schlechthin und wie es sich in den geschichtlichen Kulturvölkern zu bestimmten Lebensformen konkrescirt. Dieses zweite Buch nimmt einen unverhältniſsmäſsig groſsen Raum ein; das Geschichtliche spielt darin eine so vorwiegende Rolle, daſs es eigentlich über die Grenzen einer Aesthetik hinausgeht. Später ist es dann besonders Carriere gewesen[1], welcher die von Hegel hier ausgesprochenen Gedanken weiter entwickelt und detaillirt hat. An sich ist die Betrachtung sehr interessant, für die Aesthetik aber ist sie nur nach ihren Hauptmomenten zu verwerthen. Der Grundfehler in diesem ganzen Abschnitt ist der, daſs Hegel, ebenso wie den Begriff des *Kunstschönen*, so hier auch den der *Kunstform* in dem doppelten Sinne als Form der schönen Anschauung und als Form der künstlerischen Production nimmt.

---

[1]) In seinem mehrbändigen Werke: *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit.*

Der Unterschied zwischen Unbewufstsein und Bewufstsein darin ist ein unadäquater, weil er ganz verschiedene Sphären bezeichnet. Dieser Mangel an systematischer Gliederung verleiht auch diesem Theil das Gepräge einer Willkür, die oft peinlich berührt. Dabei entwickelt er namentlich in den Abschnitten über die *klassische Kunstform* und deren Auflösung, über das *Ritterthum* u. s. f. eine Fülle von Gedanken und weifs sie in einer so wahrhaft klassischen Sprache vorzutragen, dafs man unwiderstehlich davon gefesselt wird.

4. System der einzelnen Künste.

512. Eine Bemerkung am Schlufs des zweiten Theils[1]) giebt einen deutlichen Aufschlufs über den eigenthümlichen Standpunkt, den Hegel der Kunst gegenüber hinsichtlich ihres Inhalts und ihrer Bestimmung einnimmt. Er sagt nämlich: „Der Gehalt ist es, der, „wie in allem Menschenwerk, so auch in der Kunst, entscheidet. „Die Kunst, ihrem Begriff nach, hat nichts Anderes zu ihrem Be„ruf, als das in sich selbst Gehaltvolle zu adäquater, sinnlicher „Gegenwart herauszustellen, und die Philosophie der Kunst mufs es „sich deshalb zu ihrem Hauptgeschäft machen, was dies Gehaltvolle „und seine schöne Erscheinungsweise ist, denkend zu begreifen".

Allein diese Accentuirung des Gehalts kann leicht zu Forderungen führen — z. B. in der Historienmalerei —, welche den Schwerpunkt, statt in das allgemein-menschlich-Charakteristische, in das specifisch Ideelle verlegen; Forderungen, bei denen ganze Gebiete der künstlerischen Darstellung, z. B. das Stilleben, die Thiermalerei u. s. f. eigentlich ganz ausgeschlossen werden müfsten. Diese Hervorhebung des ideell Gehaltvollen, gegen welche der Herbart'sche Formalismus das entgegengesetzte Extrem bildet, entspringt bei Hegel wesentlich aus der vorherrschend geschichtlichen Betrachtung des Kunstschönen, als der substanziellen Anschauung des Schönen und der Gestaltung derselben in Form eines Kulturelements, und lenkt seinen Blick von dem näheren Eindringen in die geheime Werkstätte der künstlerischen Thätigkeit selbst ab. So betrachtet er die Künste in ihren verschiedenen Gestaltungsformen mehr im Sinne gegebener realer Sphären statt in ihrer Beziehung auf den schaffenden Künstler selbst, d. h. als Produkte künstlerischer Thätigkeit. So ist es auch erklärlich, warum er die Elemente der künstlerischen Thätigkeit, statt hier am Anfang des dritten Theils, be-

---

[1]) *Aesthetik* II. S. 240.

reits im ersten abgehandelt hat, so dafs er jetzt sogleich zu den einzelnen Künsten, zunächst zu ihrer Gliederung, übergeht. Das Princip dieser Gliederung und das Wesen der einzelnen Künste sind nun diejenigen Punkte, welche wir auch bei ihm in's Auge zu fassen haben.

a) Princip der Gliederung der Künste.

513. Die besonderen Kunstformen, in denen sich die Substanz des Schönen innerhalb des kulturgeschichtlichen Entwicklungsganges als *symbolische*, *klassische* und *romantische* Weltanschauung gestaltet, haben nur ein immanentes Dasein, d. h. sie sind noch abstrakt. Es liegt mithin in ihrem Begriff, der das konkrete Ideal ist, dafs sie sich aus dieser Immanenz zu einer individuellen Bestimmtheit herausarbeiten, oder: sie müssen als Formen bestimmter Künste sich verwirklichen. In dieser Weise macht Hegel den Uebergang vom zweiten zum dritten Theil, der es also mit der realen Kunstwelt und ihren konkreten Verwirklichungsweisen zu thun hat. Da aber die realen (einzelnen) Kunstformen nur in der Zusammenfassung des konkreten Inhalts der besonderen, also in einer Konkrescirung derselben bestehen, so ergiebt sich von selbst, dafs das Gesetz ihrer Entwicklung dasselbe wie dort sein mufs: oder die Künste beruhen, wie jene Kunstformen, auf den Unterschieden der symbolischen, klassischen und romantischen Anschauung.

Hier, am Anfange der eigentlichen Kunstphilosophie, wäre es nun eigentlich geboten gewesen, den Begriff des allgemein-menschlichen Kunsttriebes nach seinen beiden Seiten als *Spieltrieb* und *Gestaltungstrieb*, und zwar in dem schlechthin anthropologischen Sinne, wie er sich in dem Menschen als solchem, in der Menschheit und im Individuum manifestirt und entwickelt (gerade wie in einer Philosophie der Sprache der *Sprachtrieb* als solch' allgemein-menschliches Element zu entwickeln wäre), in Betracht zu ziehen. Auf diesen ersten Keim der Kunst, der, wie schwach, unbeholfen und zufällig er auch scheinen mag, doch von principiell grofser Bedeutung ist, blickt nun Hegel mit Unrecht etwas verächtlich herab, und geht leicht darüber fort. Er hätte sich an das hübsche Wort Hamann's erinnern sollen: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts, wie der Gartenbau älter als der Ackerbau, „Malerei früher als Schrift, Gesang früher als Deklamation, Tausch „früher als Handel"[1]) u. s. f. Denn wenn auch weder diejenige

[1]) Vergl. oben No. 250.

Poesie, welche die Mutter der Prosa, noch diejenige *Malerei*, welche die Vorstufe der Schrift ist, schon im specifischen Sinne als *Künste* betrachtet werden dürfen, so enthalten sie doch die Keime dazu: sie sind die Potenzen, ohne welche es nie zu den entsprechenden realen Künsten gekommen wäre. Das rohe Bedürfnifs des Wilden, seinen Lendenschurz mit glänzenden Muscheln in gefälliger Anordnung, seinen Kopf mit bunten Federn zu zieren, beweist ebensoviel, ja fast mehr für die ursprüngliche Bestimmung des Menschen zur Kunst als ein Apollo von Belvedere oder eine Raphael'sche Madonna. Diese ursprüngliche Anlage ist das Erste und ganz Allgemeine, die unmittelbare und darum unbewufste, ungewollte, instinktive Weise des menschlichen Anschauens überhaupt, in welcher von einem Gegensatz zwischen Empfindung und Verstand, den Hamann durch Poese und Prosa ausdrückt, noch nicht die Rede ist. Durch das Auseinandertreten der Anschauung in solchen Gegensatz tritt zunächst die Differenz im Menschen selbst auf, die Dynamis wird negirt, d. h. der Mensch wird prosaisch, und nun erst durch Aufhebung dieses Gegensatzes, d. h. durch Negation der darin enthaltenen Differenz wird die Prosa überwunden, und die Anschauung des Schönen erhebt sich aus ihrem bewufstlosen Ansichsein zur freien und selbstbewufsten Thätigkeit, d. h. sie wird konkrete Energie, *Kunst* im engeren Sinne.

Diesen dialektischen Prozefs, welchen das Schöne im Menschen durchmacht, ignorirt Hegel nun in einer Weise, die unbegreiflich wäre, wenn sie sich nicht aus seiner zu engen Fassung des Begriffs des Kunstschönen überhaupt erklärte. Er meint[1]), es sei „ein gewöhnliches Vorurtheil, dafs die Kunst mit dem Einfachen „und Natürlichen den Anfang gemacht habe", oder dies könne nur in dem Sinne zugegeben werden, dafs „das Rohe und Wilde aller„dings dem ächten Geist der Kunst gegenüber das Natürlichere „und Einfachere sei. Ein Anderes aber sei das Natürliche, Leben„dige und Einfache der Kunst als schöner Kunst. Jene An„fänge, die einfach und natürlich sind im Sinne der Rohheit, ge„hören noch gar nicht der Kunst und Schönheit an; wie z. B. „Kinder einfache Figuren machen" u. s. f. Allein gehört der erste lallende Versuch des Kindes zu sprechen noch nicht der *Sprache* an? Und liegt zwischen diesem stammelnden Drang znm sprachlichen, d. h. gedanklichen Ausdruck und dem Naturlaut des Thieres nicht im Princip dieselbe ungeheure Kluft, wie zwischen dem Vogel-

[1]) *Aesthetik* II. S. 245.

gesang und der Shakespeare'schen Poesie? Hier, zwischen dem Anfang und der höchsten Entwicklungsstufe der Sprachdynamis, ist eine ununterbrochene Kette, sie stehen auf demselben Boden; dort, zwischen dem Thierlaut und dem artikulirten Menschenlaut, ist ein Abgrund. Die Zelle der Biene mag uns kunstvoller erscheinen als eine elende Strohhütte; im Sinne des freien Schaffens steht diese zum kölner Dom in näherer Verwandtschaft als zum Bienenkorbe mit seiner wunderbaren Zellenbildung. Es ist daher durchaus falsch, wenn Hegel hinzusetzt: „Die Schönheit als Geisteswerk“ — Geisteswerk ist sie auch in ihrer rohesten, naivsten Form — „bedarf „dagegen selbst für ihre Anfänge bereits einer ausgebildeten „Technik, vielfacher Versuche und Uebung“ u. s. f.; gehören aber diese *Versuche* nicht zur Kunst als dynamischer, allgemein-menschlicher Anlage? Oder sind sie überhaupt anders zu erklären als durch diese ursprüngliche Bestimmung, welche im Kunsttriebe wurzelt?

Ebenso falsch ist es, wenn er diese Anfänge der Kunst als Künstlichkeit und Schwerfälligkeit bezeichnet. Das *Künstliche* ist vielmehr ein an sich Prosaisches, das durch die Reflexion hindurchgegangen ist und die Unbefangenheit und Unmittelbarkeit der substanziellen Anlage verloren hat. Ein Automat wird so Kunstwerk genannt, es ist aber blos ein künstliches Werk. Auf jenem ersten dynamischen Standpunkt sind solche Unterschiede wie *künstlerisch* und *künstlich* überhaupt noch gar nicht vorhanden. Der mit Muscheln geschmückte Schurz des Wilden ist auch kein Kunst*werk* im höheren, specifischen Sinne, aber ebensowenig ist er in solchem Sinne ein Kunst*stück*. Der Fehler bei Hegel liegt, wie wir auch hier sehen, darin, daſs er die Kunst nicht schlechthin als das freie *Können*, d. h. als die Dynamis, die Gestaltungskraft — sofern diese nicht nach nothwendigen Naturgesetzen, denen auch die Biene und der Biber gehorcht, sondern nach freier Willkür, wenn auch noch ohne Reflexion und insofern instinktiv und unbewuſst, jedoch nicht wie dies von den Thieren gesagt werden kann, thätig ist — auffaſst. Hätte er dies gethan, so würde er das Bedürfniſs gefühlt haben, die Natur dieser ursprünglichen Gestaltungskraft zu untersuchen, um an ihr zu zeigen, wie sie sich in dem angegebenen dialektischen Prozeſs zur Energie der künstlerischen Phantasie erhebt, so daſs die am Schluſs des dritten Kapitels des ersten Buches, wo sie gar nicht an ihrem Platze sind, abgehandelten Begriffe der *Phantasie*, der *Begeisterung*, des *Genies*, des *Talents* u. s. f. hier hätten betrachtet werden können. Statt dessen beginnt er sogleich mit der Betrachtung des *Styls*, den er als strengen, idealen und gefälligen

— wie man sieht, im Hinblick auf die Unterscheidung der *symbolischen*, *klassischen* und *romantischen Kunstform* — unterscheidet, um dann zur Eintheilung überzugehen.

514. „Der einseitige Verstand habe“ — sagt er[1]) — „nach „den verschiedenen Gründen für die Klassifikation der einzelnen „Künste umhergesucht. Die ächte Eintheilung aber könne“ — dies kann zugegeben werden — „nur aus der Natur des Kunstwerks, „welche in der Totalität der Gattungen die Totalität der in ihrem „eignen Begriff liegenden Seiten und Momente explicirt, hergenom„men werden. Das Nächste, was sich in dieser Beziehung als wich„tig“ — dies ist sehr relativ ausgedrückt, wo es sich um ein Grundprincip handelt — „darbietet, ist der Gesichtspunkt, dafs die Kunst, „indem ihre Gebilde jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten „die Bestimmung erhalten, dadurch nun auch für die *Sinne* sei, „so dafs also die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen ent„sprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objekti„virt, die Eintheilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben „müsse.“ Er zeigt dann, warum nur Gesicht und Gehör — als die nicht auf's materielle Geniefsen gerichteten Sinne — „Organe „für die Auffassung von Kunstwerken“ sein können. Nun sollte man denken, dafs er damit nur zwei Hauptgattungen statuire, nämlich Künste des Auges, wozu denn etwa die sogenannten *bildenden Künste* gehören, und Künste des Ohrs, *Musik* und *Poesie*. Allein die Reflexion, dafs man auch Poesie lesen könne und zur dramatischen Aufführung wesentlich das Sehen gehöre, so dafs das Hören dabei in einem oder andern Falle eigentlich unwesentlich erscheint, veranlafst ihn, diesen beiden „sich von selbst darbieten„den“ Elementen noch ein drittes hinzuzufügen, das gar nicht auf derselben Basis des gesetzten Eintheilungsprincips beruht. Er sagt: „Zu diesen beiden Sinnen konnte als drittes Element die sinnliche „Vorstellung, die Erinnerung, das Aufbewahren der Bilder, wel„che durch die einzelne Anschauung in's Bewufstsein treten, hier „unter Allgemeinheiten subsumirt, mit denselben durch die Einbil„dungskraft in Beziehung und Einheit gesetzt werden, so dafs nun „einerseits die äufsere Realität selber als innerlich und geistig exi„stirt, während das Geistige andrerseits in der Vorstellung die Form „des Aeufserlichen annimmt und als ein Aufsereinander und Neben„einander zum Bewufstsein gelangt.“

Derartige — sollen wir sagen nebulose oder sophistische —

---

[1]) *Aesthetik* II. S. 252.

Wendungen sind es, welche die Verehrer Hegel's schmerzlich berühren und die ihm mit Recht den Vorwurf absichtlicher Unverständlichkeit zugezogen haben, unter der er die Schwäche seiner Deduction zu verbergen bemüht ist. Wir wollen uns nicht auf eine Widerlegung derselben einlassen, sondern nur bemerken, dafs die *Schrift* sich zur Poesie ganz ebenso verhält wie die *Partitur* zu einem Musikstück, und dafs der Musiker ebensowohl beim Lesen der Partitur die Musik innerlich hört, wie wir eine Poesie innerlich hören und sehen. Für den Bauer, welcher nicht lesen kann — und das Lesenkönnen ist etwas Künstliches, das gar nicht für die Beurtheilung des Wesens der Poesie in Betracht kommen dürfte — existirt die Poesie auch nur als gehörte und gesehene. Für diese Gattung also ein drittes fremdes Element zur Subsumtion annehmen zu wollen, ist, abgesehen von dem Mangel an Logik in solcher Eintheilung, etwas durchaus Unnöthiges und Zweckloses. Wir wiederholen, was wir schon oben [1]) über diesen Punkt sagten: Entweder ist das Element der Poesie etwas specifisch Anderes als die Elemente der sinnlichen Künste, so dafs kein Einheitsprincip zwischen ihnen existirt — und dann müfste *Sinnlichkeit* und *Vorstellung*, d. h. äufsere und innere Anschauung, als Gegensatz zur Basis der Eintheilung gemacht werden, so dafs der Begriff der Anschauung das gemeinsame Höhere wäre —, oder aber die Sinne sind ebenfalls schon als innere gemeint — dann fallen sie mit der Vorstellung zusammen und die Poesie hätte überhaupt kein specielles Element. Aus diesem Dilemma ist nicht herauszukommen; es ist sowohl bei Hegel wie bei Vischer [2]) der Grundirrthum, aus welchem alle ihre einseitigen und schiefen Ansichten über die Stellung der einzelnen Künste zu einander sowie über ihr specifisches Wesen entspringen.

Mit der obigen dunkeln Wendung glaubt nun Hegel genug gethan zu haben, um auf „diese dreifache Auffassungsweise die be„kannte(!) Eintheilung in bildende, tönende und redende Kunst" zu begründen. Aber sie genügt ihm dennoch nicht, er will nicht „bei dieser sinnlichen Seite, als dem letzten Eintheilungsgrunde, stehen bleiben", denn man „gerathe sogleich, in Rücksicht auf die „näheren Principien [3]), in Verlegenheit, da die Gründe der Eintheilung „statt aus dem konkreten Begriff der Sache selbst, nur aus einer „der abstraktesten Seiten derselben hergenommen seien." Hier kann

[1]) Vergl. No. 498. — [2]) Siehe unten No. 548 ff. — [3]) Was dies bedeute, siehe unten No. 548.

man denn füglich fragen, wozu er sich denn in solche falsche Eintheilung überhaupt einläfst? Es liegt darin eine Koncession an die konventionelle Tradition, die er nie machen würde, wenn er der Unbedingtheit seines eignen Princips, das sogleich angegeben werden soll, völlig sicher wäre. „Wir haben uns deshalb“ — fährt er fort — „nach der tiefer greifenden“ (blos tiefer, nicht in die ganze Tiefe selbst?) „Eintheilungsweise wieder umzusehen, die be„reits in der Einleitung als die wahre systematische Gliederung die„ses dritten Theils ist gegeben worden“; das ist nämlich: die symbolische, die klassische, und die romantische Kunst.

Wir verzichten auch hier auf eine Kritik seiner Motivirung, sondern führen nur an, dafs der ersten Kunstform die Architektur, der zweiten die Plastik, der dritten die Malerei, Musik und Poesie zugetheilt wird. Hier ist nun das Auffallende zunächst dies, dafs, während in der ersten Eintheilung die Poesie eigentlich ganz aus dem Gebiet der andern Künste heraustrat in eine höhere Sphäre, sie hier mit der Musik und mit einer der bildenden Künste zusammen drei Unterarten der *romantischen* Kunst bilden soll, während die beiden übrig bleibenden Unterarten der bildenden Kunst, nämlich Architektur und Plastik, plötzlich zu Hauptgattungen werden. Wenn wir nun auch zugeben wollen, dafs jene erste Eintheilung nur auf der Hervorhebung einer abstrakten Seite der Kunstidee (die Hegel übrigens anfangs als eine nothwendige bezeichnet, nämlich als „das Nächste, was sich als wichtig dar„bietet“ und wodurch sich die Kunst als reale von der blofsen Immanenz des Kunstschönen unterscheidet) beruhe, so kann doch das Konkrete gegen das Abstrakte nicht geradezu eine widersinnige, in Allem und Jedem widersprechende Stellung einnehmen. Zweitens aber, wenn wirklich jener „Gesichtspunkt, dafs die Kunst, „indem ihre Gestalt jetzt in die sinnliche Realität herauszutreten „die Bestimmung erhält, dadurch nun auch für die Sinne da „sei, so dafs die Bestimmtheit dieser Sinne und der ihnen ent„sprechenden Materialität, in welcher sich das Kunstwerk objekti„virt, die Eintheilungsgründe für die einzelnen Künste abgeben „müsse“, maafsgebend für die wirkliche Gliederung der Kunst wäre, wie soll.dann mit einmal wieder davon abstrahirt und zu der früheren, die reale Kunst ausdrücklich nicht betreffenden Unterscheidung der allgemeinen Kunstformen zurückgegangen werden dürfen; namentlich in diesem Fall, wo das eine Eintheilungsprincip das andere völlig über den Haufen wirft? Dieser ganze Eintheilungsversuch, obschon er natürlich nach beiden Seiten hin Wahres, aber,

weil er nicht die ganze Wahrheit trifft, zugleich mit Unwahrem Gemischtes enthält, ist so ein wahres Nest von Widersprüchen, dessen Entwirrung ganz vergeblich ist.

b) Die Künste in ihrer Besonderung.

515. Der Fortgang von der Architektur bis zur Poesie ist nun im Allgemeinen der: „Das eigentliche gediegene Centrum“ und die Mitte der Totalität aller Kunst bildet „die Darstellung des Absoluten, des Gottes selbst als Gottes, in seiner Selbstständigkeit für „sich, noch nicht zur Bewegung und Differenz entwickelt, sondern „in sich abgeschlossen in grofsartiger göttlicher Ruhe und Stille“: so ist die Plastik die eigentliche Centralkunst; die Architektur bildet, als Anfang der Kunst überhaupt gleichsam die Vorstufe dazu, sie genügt sich „in dem blofsen Suchen der wahren Angemessen„heit.“ Gegenüber der Objektivität des Absoluten in der Plastik beginnt nun die Malerei die Reihe der subjektiven Künste. „Mit „dieser Subjektivität tritt sogleich die Vielheit und Verschiedenheit „der Individualität, Partikularisation, Differenz, Handlung und Ent„wicklung, überhaupt die volle und bunte Welt der Wirklichkeit „des Geistes ein, in welcher das Absolute gewufst, gewollt, empfun„den und bethätigt wird.“ In dieser letzten Form zerlegt sich dann die Kunst wieder in Stufen. Die erste ist die Malerei. „Ihr Ge„genstand ist nicht mehr der Gott als solcher, als Objekt des mensch„lichen Bewufstseins, sondern dieses Bewufstsein selbst, der Gott „entweder in seiner Wirklichkeit als Subjekt lebendigen Handelns „und Leidens, oder als Geist der Gemeine“ u. s. f. Als Mittels „der Darstellung bedient sie sich der äufseren Erscheinung über„haupt, sofern dasselbe das Geistige klar hindurchscheinen läfst.“

Dies kann allenfalls zugegeben werden. Statt aber hinsichtlich des Materials gerade die Farbe als ein von dieser *Aeufserlichkeit der Erscheinung*, als der Wirklichkeit und (für die Anschauung) allein wahrhaften Realität, gefordertes Moment zu fassen, glaubt Hegel in dem Fortgange von der plastischen Form zur Farbe eine Abstraction erkennen zu müssen. An Worten für passende Einkleidung dieses grundfalschen Gedankens fehlt es ihm nicht: „Zum Material dage„gen kann die Malerei nicht die schwere Materialität und deren „räumlich vollständige Existenz gebrauchen, sondern mufs dies Ma„terial, wie sie es mit den Gestalten thut, an sich selbst verin„nerlichen. Der erste Schritt, durch welchen das Sinnliche sich „in dieser Beziehung dem Geist entgegenhebt, besteht einerseits „in der Aufhebung der realen sinnlichen Erscheinung, de-

„ren Sichtbarkeit zum blofsen Schein der Kunst verwandelt wird; „andrerseits in der Farbe (warum?), durch deren Unterschiede, „Uebergänge und Verschmelzungen diese Verwandlung sich zu Stande „bringt." — Allein die wirkliche Schwere des Stoffs in der Plastik ist für die Anschauung etwas Gleichgültiges, das Auge soll ja doch die Statue nicht wiegen, sondern bezieht sich nur auf deren Form; diese aber ist trotz ihrer räumlichen Ausdehnung, die als körperliche auch nicht zu sehen ist, sondern nur scheint (für den Tastsinn allein hat sie eine Wirklichkeit), durchaus abstrakter als die Farbe, weil sie von Dem, was für das Auge allein Wirklichkeit hat, nämlich eben die Farbe, abstrahirt. Die Form selber ist nur eine Abstraction der Farbe, oder: wir sehen nur verschieden gefärbte Flächen und mittelbar erst — nämlich durch Abstraction — Formen. Wenn eine gleichfarbige Kugel in allen ihren Punkten gleich beleuchtet werden könnte, d. h. so, dafs das Auge von jedem Punkte einen gleich intensiven Lichtstrahl empfinge, so würde sie demselben als Fläche erscheinen, wie Mond und Sonne beweisen, wo nämlich die Differenz der Intensität wegen der grofsen Entfernung gleich Null ist. Wenn daher Hegel sagt, dafs „die Malerei es nicht mit „dem Sichtbarmachen überhaupt, sondern mit der sich ebensosehr „in sich partikularisirenden, also auch innerlich gemachten Sicht„barkeit zu thun habe", so ist dagegen zu sagen, dafs gerade in dieser Partikularisation die wahre Aeufserlichkeit besteht. Ferner wenn er bemerkt, dafs „in der Skulptur und Baukunst die Gestal„ten nur durch das äufserliche Licht sichtbar werden, während „in der Malerei die an sich selbst dunkle Materie in sich selbst ihr „Inneres, Ideelles, das Licht, hat" — so weifs man nicht, was man zu solchem Paradox sagen soll. Allerdings ist die Farbe, wie schon Goethe gesagt, wesentlich Verdunkelung oder Trübung des reinen Lichts nach bestimmten Gesetzen. Aber reines Licht ist überhaupt nicht für das Auge da, ebensowenig wie reine Finsternifs, sondern die Realität aller Erscheinung für das Auge ist Farbe. Was heifst „äufserliches Licht", als durch welches die Gestalten der Skulptur und Baukunst sichtbar werden? Sind sie etwa nicht farbig? Giebt es reines Weifs, reines Schwarz in der Wirklichkeit? — Der blofse Gegensatz von Licht und Schatten, abgesehen davon, dafs er in seiner Reinheit niemals wirklich ist, ist nichts als eben auch Abstraction; eine farbige Basis, von der nur für die Vorstellung abstrahirt wird, ist immer vorhanden.

516. Die zweite subjektive Kunst ist nun die Musik, welche nach Hegel in einer und derselben Sphäre gegen die Malerei einen

„Gegensatz bildet. Ihr eigentliches Element ist das Innere als sol- „ches" (war die Malerei gegen die Skulptur nicht auch schon Darstellung des Inneren als eines solchen?), „die für sich gestaltlose „Empfindung, welche sich nicht im Aeufseren und dessen Realität, „sondern nur durch die in ihrer Aeufserlichkeit schnell ver- „schwindende" — dies Kriterium der Vergänglichkeit ist ein sehr relatives — „und sich selber aufhebende (?) Aeufserlichkeit „kund zu geben vermag"... „Ihr Gehalt ist... das menschliche „Gemüth, ihr Material der Ton" u. s. f. Das dritte endlich zu Malerei und Musik ist die „Poesie, die absolute wahrhafte Kunst des „Geistes und seine Aeufserung als Geist." Weiter wird dann die *Epik, Lyrik* und *Dramatik* entwickelt. „Diese fünf Künste bilden „das in sich selbst bestimmte und gegliederte System der realen „wirklichen Kunst. Aufser ihnen giebt es freilich noch andere un- „vollkommene Künste, Gartenbaukunst, Tanz u. s. f." Was heifst *unvollkommene* Kunst? Und worin sind sie unvollkommen? Entweder sind sie Künste oder sie sind es nicht. Sind sie es, dann müssen sie ihrem Begriff nach auch die ganze Totalität der Kunstidee in sich enthalten, können also nicht unvollkommen sein; sind sie es nicht, dann gehören sie überhaupt gar nicht in die Aesthetik oder höchsten insofern, als sie ausdrücklich davon ausgeschlossen werden. „Unvollkommne Kunst" ist ein unphilosophischer Ausdruck.

Wir müssen hiemit die Kritik der Hegel'schen Aesthetik abschliefsen, obgleich wir erst die Hälfte seines inhaltreichen Werkes hinter uns haben. Wie seine Vorgänger zeigt er sich besonders in dem Abschnitt über die Poesie fruchtbar, die Musik steht ihm schon ferner, am fernsten die bildenden Künste. Dennoch bietet Das, was er darüber sagt, einen reichen Schatz tiefsinniger Anschauungen; allein es fehlt das Bewufstsein über den wahrhaften Organismus der einzelnen Künste, z. B. bei der Malerei, wo er, statt die Arten derselben und zwar sowohl hinsichtlich der Idee wie der Technik zu deduciren, also *historische Malerei*, *Genre*, *Landschaft* u. s. f. als ebenso nothwendige Formen der malerischen Idee, wie *Drama*, *Epos* und *Lyrik* als Formen der dichterischen Idee, zu begreifen, nur geschichtlich als byzantinische, italienische und deutsch-niederländische Malerei auffafst. Charakteristisch für ihn ist eine Aeufserung am Ende der Einleitung zum dritten Buch [1]) über die Stellung, die er persönlich als Kenner zu den einzelnen Kunstgebieten einnimmt. „Im Empirischen, worin er jetzt einzutreten habe" —

---

[1]) *Aesthetik* S. 262.

bemerkt er — „gehe es fast wie in der Natur, deren allgemeine „Kreise sich wohl in ihrer Nothwendigkeit begreifen lassen, in deren „wirklichem sinnlichen Dasein aber die einzelnen Gebilde und deren „Arten von solchem Reichthum der Mannigfaltigkeit sind, daſs der „philosophische Begriff, wenn wir den Maaſsstab seiner einfachen „Unterschiede anwenden wollen, nicht auszureichen und das begrei„fende Denken vor dieser Fülle nicht zu Athem zu kom„men scheint... Zu allem Diesen gesellt sich dann noch die „Schwierigkeit, daſs jede einzelne Kunst jetzt für sich schon eine „eigene Wissenschaft erfordert, da mit der stets wachsenden Lieb„haberei zur Kunstkenntniſs der Umfang derselben immer reicher „und breiter geworden ist." — Dieser Reichthum genirt ihn offenbar, und er ist deshalb auf die Kunstkennerschaft, die ihn verschuldet, schlecht zu sprechen; er nennt sie eine „Art gelehrten Müſsiggangs, „die sich's nicht allzu sauer brauche werden zu lassen. Denn es „sei etwas sehr Angenehmes, Kunstwerke zu besehen, die Gedanken „und Reflexionen, welche dabei vorkommen können, aufzufassen, „die Gesichtspunkte geläufig zu machen, die Andere dabei gehabt „haben, und so selber Urtheiler und Kenner zu werden und zu „sein"... „Endlich muſs man Vieles, sehr Vieles gesehen „und wiedergesehen haben, um über die Einzelheiten „eines Kunstfaches mitsprechen zu können. Nun habe er „zwar Mehreres gesehen, aber doch nicht Alles, was, um mit voll„ständigem Detail die Materie abzuhandeln, nothwendig wäre. — „Allen diesen Schwierigkeiten wolle er durch die einfache Erklä„rung begegnen, daſs es innerhalb seines Zwecks gar nicht darum „zu thun sei, Kunstkenntnisse zu lehren, sondern nur darum, die „wesentlichen allgemeinen Gesichtspunkte der Sache „und deren Beziehung auf die Idee des Schönen in ihrer „Realisation im Sinnlichen der Kunst philosophisch zu „erkennen. Und in diesem Zweck dürfe ihn die Vielseitig„keit der Kunstgebilde nicht stören, denn auch hier sei „trotz dieser Mannigfaltigkeit das begriffsmäſsige Wesen der Sache „selbst das Leitende, und wenn dasselbe auch durch das Element „seiner Realisation sich vielfach in Zufälligkeiten verliere, so gebe „es doch Punkte, an denen es ebenso klar heraustritt, und diese „Seiten aufzufassen und philosophisch zu entwickeln, sei die Auf„gabe der Philosophie."

„Wenn man's so hört, möcht's leidlich scheinen, steht aber „doch schief darum", möchten wir mit Margarethe — nicht für das positive Christenthum, wohl aber für die positive Philosophie sa-

gen. Was giebt denn dem Philosophen schliefslich den Maafsstab dafür, ob etwas *zufällig* sei oder nicht? Streng genommen ist Nichts in einer realen Sphäre zufällig; Alles hat seine relative, d. h. mit der Zufälligkeit behaftete, aber auch ein Moment der Nothwendigkeit enthaltende Bedeutung. Für die Philosophie aber kommt es nicht blos auf das Allgemeine und Abstrakte, sondern gerade auf das Einzelne und Konkrete an, denn in der Totalität alles Konkreten vermag das Absolute erst wahrhaft begriffen zu werden, eben weil es sich in dieser Mannigfaltigkeit allein vollständig manifestirt.

In dieser Scheu vor dem Detail liegt die Schwäche der Hegel'schen Aesthetik und der Grund seiner Fehler gegen eine wahrhaft konkrete Systematik. Nicht als ob er das Detail überhaupt bei Seite liefse — thäte er dies, so wäre die Sache weniger schlimm —: sondern weil er nur hin und wieder Details anführt, welche nun in ihrer Losgerissenheit aus dem organischen Zusammenhange erst recht zufällig und in ihrer Anwendung als Beweismittel willkürlich erscheinen, so nimmt seine Darstellung oft den Charakter subjektiven Beliebens an. Vielmehr ist mit Entschiedenheit geltend zu machen, dafs der wahrhafte Philosoph, wenn er den Inhalt einer Sphäre dem begreifenden Erkennen unterwirft, vor Allem sich eine vollständige Herrschaft über das Detail zu verschaffen habe: erst dann ist er im Stande, das Maafs des Zufälligen und Nothwendigen bei jeder Erscheinung festzustellen. Hätte Hegel mit seiner Betonung der „wesentlichen allgemeinen Gesichtspunkte" Recht, so bedürfte es ja überhaupt gar keines Details: der Naturphilosoph müfste ohne Naturwissenschaft aus dem blofsen Begriff der Natur, als dieser Sphäre des objektiven Geistes, zunächst die *wesentlichen* Gesichtspunkte und aus diesen dann auch die wesentlichen Gestaltungsformen *a priori* konstruiren können. So auch in der Kunst. Es ist freilich bequem, Details, weil sie zu den *wesentlichen Gesichtspunkten* nicht stimmen, als *zufällig* abzuweisen; aber der ächte Philosoph sollte lieber durch solches Nichtstimmen bedenklich werden über die Unbedingtheit der Gesichtspunkte selber. Denn die wahre Philosophie und die ihr entsprechende reale Sphäre müssen einander vollkommen decken, so dafs keine, scheinbar noch so isolirte Erscheinung in dieser auftreten kann, die sich dem Begreifen absolut entzöge oder ihm wohl gar widerspräche. Es geht hieraus hervor, dafs die *wahre* Philosophie ohne Induction nicht möglich ist und dafs sie in der That, wie früher bemerkt, in einer Versöhnung des abstrakten Idealismus und des abstrakten Realismus besteht, welche aber beide eben durch diese Verbindung aufhören abstrakt zu sein.

Mit dieser Reflexion sind wir wieder zu unsren Einleitungsworten über die Subjektivität des Idealismus [1]) überhaupt zurückgekehrt, indem wir damit zugleich diejenige Seite der Hegel'schen Aesthetik angedeutet haben, an welcher sich die Forderung eines weiteren Fortschritts über sie hinaus anknüpft.

Dennoch — und trotz aller dieser Mängel — darf nicht unerwähnt bleiben, daſs die Hegel'sche Aesthetik nicht nur das erste vollständige System einer Philosophie der Kunst darstellt, welches durch Tiefe und Lebendigkeit der Anschauung, durch Fülle und Mannigfaltigkeit des stofflichen Gehalts weit Alles überragt, was vor und neben ihm in diesem Gebiet geleistet wurde, sondern daſs sie auch bis heute auſser durch Ausfüllung von Lücken und angemessenere Anordnung der Hauptabschnitte noch nicht wesentlich überflügelt worden ist. Vischer's Verdienst ist es, die Hegel'sche Aesthetik ausgebaut und viele Gedanken derselben zu fruchtbaren Konsequenzen geführt zu haben. Einige andere Hegelianer haben dann besonders einzelne Seiten weiter entwickelt, wie Ruge den Begriff des *Komischen*, namentlich aber Rosenkranz durch seine *Aesthetik des Häſslichen* — und Rötscher in dramaturgischer Beziehung; aber das Princip des Ganzen ist auch heute noch nicht durch ein besseres ersetzt, sondern höchstens modificirt. Wie weit sich diese Modificirung erstreckt, werden wir nun zunächst zu betrachten haben.

§ 64. III. Die Aesthetik der Hegelianer.

517. Die Bezeichnung *Hegelianer* ist bekanntlich eine sehr vieldeutige. Dürfte man die von Goethe als falsch erwiesene Theorie Newton's von dem siebenfarbigen Lichtstrahl zum Vergleich heranziehen, so könnte man sagen, daſs das reine Licht des Hegelschen Princips eben seiner Totalität und Einfachheit wegen sich in eine Reihe verschieden gefärbter Strahlen gebrochen habe, deren jeder einen bestimmten Standpunkt der Hegel'schen Schule repräsentire; die Schattirungen sind so mannigfaltig und gehen soweit auseinander, daſs man diese Standpunkte auch mit der Stellung der politischen Fractionen verglichen hat, welche alle — wie sich ja von selbst versteht — die *Freiheit* wollen, aber freilich jede eine anders gefärbte. In diesem Sinne — d. h. nach dem Grade der konservativen, bez. christlichen Tendenz — spricht man von einer *äuſsersten Rechten* (Göschel), von einer *reinen Rechten* (Schaller,

[1]) Siehe oben No. 485. (S. 942.)

Erdmann, Gabler), einem *rechten Centrum* (Rosenkranz), einem *reinen Centrum* (Marheineke), einem *linken Centrum* (Vatke), einer *linken Seite* (Michelet), einer *äufsersten Linken* (Feuerbach, Bruno Bauer). Zwischen dem erstgenannten bis zum letztgenannten Philosophen ist, wenn man von den Vermittlungsstufen absieht, eine Kluft, die kaum gröfser gedacht werden kann; und dennoch fufsen sie sämmtlich auf Hegel und wurzeln mit ihrem Princip in dem seinigen, oder glauben dies wenigstens. Die Vielseitigkeit des Hegelianismus ist denn, wie man denken kann, eines der hauptsächlichsten Argumente gewesen, welche man gegen die Zuverlässigkeit der *dialektischen Methode*, als worin wesentlich das Hegel'sche Princip bestehe, geltend gemacht hat. Mit einem gewissen Behagen erzählt man sich in Literaturgeschichichten und Konversationslexicis und sonstigen „für die Gebildeten der deutschen Nation" bestimmten populärwissenschaftlichen Werken die Anekdote, dafs Hegel am Ende seiner Laufbahn das Bekenntnifs abgelegt, von allen seinen Schülern habe ihn nur einer verstanden, und auch dieser habe ihn — *mifs*verstanden. An dergleichen Lappalien ergötzen sich denn gerade Diejenigen am meisten, welche am wenigsten von ihm wissen.

Die Vielseitigkeit der Standpunkte hat aber noch eine andere Seite, welche Beachtung verdienen dürfte, nämlich die, dafs die blofse Möglichkeit so verschiedenartiger, aus ihr hervorgehender Standpunkte zunächst ein Beweis von aufserordentlicher Tiefe ist; denn oberflächliche und einseitige Principien lassen keine Vieldeutigkeit zu; sie sind so leicht zu begreifen, weil eigentlich Nichts an ihnen zu begreifen ist: dem Mifsverstehen, oder auch nur dem Andersverstehen sind sie daher nicht ausgesetzt. Wo es sich aber nicht um diese oder jene *Wahrheit*, oder, wie bei den politischen Parteien, um diese oder jene *Freiheit*, sondern um die Wahrheit, die Freiheit handelt — und auf diese allein, d. h. auf das Princip derselben, ist Hegel ausgegangen —, da müssen auch alle besonderen Wahrheiten und damit die Möglichkeit gegeben sein, das eine Moment des Princips mehr herauszuheben als das andere.

Nichts bekundet daher die Lebenskraft des Hegel'schen Princips mehr als diese Spaltung, d. h. Fortbildung der einzelnen Seiten desselben zu besonderen Systemen. Die Hegel'sche Schule ist nicht wie Pilatus über die Wahrheit hinaus, sie sagt nicht achselzuckend und mit der Miene eines vornehmen Skeptikers: „Was ist Wahrheit!", als ob davon nicht mehr die Rede sein könne, nachdem Hegel die dialektische Methode erfunden; sondern sie weifs, dafs die Wahrheit, wie sie ewig, so auch unendlich und das Stre-

ben nach ihr ebenfalls ein unendliches ist. Und gerade darin, daſs diese Unendlichkeit des Strebens im Hegel'schen Princip selbst gesetzt ist, d. h. daſs das Gesetz des dialektischen Prozeſs sich an ihm selber bethätigt hat, liegt der stärkste Beweis für seine Wahrheit und Unbedingtheit. Freilich, wer nun von diesen zahlreichen Söhnen der *geliebteste* sei, oder — ob der *echte Ring* wirklich — nicht verloren, sondern noch nicht gefunden sei — wer mag's entscheiden? Dies aber kann ihnen Allen wohl mit Nathan's Worten an's Herz gelegt werden:

„Es strebe von euch jeder um die Wette
„Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag
„Zu legen! ... Und wenn sich dann der Steine Kräfte
„Bei euren Kindes-Kindeskindern äuſsern,
„So lad' ich über tausend tausend Jahre
„Sie wiederum vor diesen Stuhl. Da wird ein
„Weiserer Mann auf diesem Stuhle sitzen
„Als ich, und sprechen —!"

518. Wir haben hier weder eine Schilderung der einzelnen Schattirungen der Hegel'schen Schule zu liefern noch eine Kritik über dieselbe; ein Punkt aber darf, gegenüber der positiven Würdigung ihrer Bedeutung als philosophischer Fractionen, doch der Wahrheit gemäſs noch berührt werden: dies ist (mit wenigen Ausnahmen, welche in's Centrum fallen) die Tendenz dialektischer Sophistik, welche sie charakterisirt, und es muſs auch in dieser Beziehung zugegeben werden, daſs der Keim davon durch Hegel selbst gelegt ist. Die Schule kann mit einem gewissen Stolz darauf hinweisen, daſs, was in neuerer Zeit an genial angelegten Geistern in Deutschland auftauchte, in überwiegender Mehrzahl zum Hegelianismus sich bekennt und daſs die sentimentale Trivialität und die Trockenheit seichter Verstandesreflexion meist auf der Seite seiner entschiedenen Gegner zu finden ist. Allein solche Genialität ist andrerseits nur zu leicht geneigt, über die Stränge zu schlagen, den ruhigen, auf das substanzielle Detail gerichteten Sammelfleiſs den Erfolgen eines blendenden Geistreichthums unterzuordnen und die reale Welt überhaupt dem abstrakt idealen Streben aufzuopfern, das dadurch nothwendig sophistisch wird. Diese Sophistik, welche nicht selten bis zur Frivolität wortspielerischer Sprechkunststücke sich verirrt, wurzelt ihrem letzten Grunde nach in jenem von uns angedeuteten Subjektivismus alles reinen Idealismus — mag er sich nun subjektiv, objektiv oder absolut nennen —, und obschon er zunächst nur das äuſserliche Gebahren des Philosophirens betrifft, so ist in der Philosophie doch die Form auf so innige Weise mit

dem Inhalt verknüpft, daſs auch dieser nicht selten dadurch getrübt und verunreinigt erscheint. Dies negative Moment ist es also, was der Hegelianismus abzuthun hat, und er vermag dies nur einerseits durch die unbedingte Hingabe an den realen Inhalt der Welt in der ganzen Mannigfaltigkeit ihrer Einzelerscheinungen, d. h. durch eine Ausgleichung, gegenseitige Durchdringung und Versöhnung des Idealismus mit dem Realismus, andrerseits durch eine in den Sprachgeist selbst und die Gesetze seines Wirkens eindringende Kritik der Sprache, d. h. durch eine spekulative Sprachphilosophie[1]). So lange wir so leichtfertig mit dem stofflichen Detail umgehen und keine Sprachphilosophie besitzen, — und die letztere ist eben nur auf der Basis des Hegel'schen Princips möglich — wird der Willkür in der Anwendung der dialektischen Methode niemals eine unübersteigliche Schranke gesetzt und die Differenz zwischen Gedanke und Wort nicht aufgehoben werden können.

Noch schlimmer aber als diese sich besonders in den starken Geistern der linken Seite findende Neigung zum Sophismus, die vielfach das wahrhaft Bedeutende und Gedankentiefe ihres Philosophirens überwuchert, ist die entgegengesetzte Neigung zur sentimentalen Schönseeligkeit, welche einige Vertreter der rechten Seite zur Schau tragen, indem sie sich den Anschein geben, als glaubten sie an einen Kompromiſs des Hegel'schen Princips mit dem positiven Christenthum. So sind die Schattenseiten des Hegelianismus mit zwei fast gleichklingenden und doch völlig entgegengesetzten Namen zu bezeichnen: Sophismus nämlich und Theosophismus. — Was die Aesthetik betrifft, so zeigen sich in diesem Gebiete die erwähnten Nachtheile noch in ihrer mildesten Form; allerdings ist sie verhältniſsmäſsig auch am wenigsten angebaut worden. Von den Vertretern des theosophistischen Hegelianismus ist eigentlich nur Carriere zu erwähnen, der jedoch trotz umfangreicher Werke in diesem Fache über das Princip selbst nicht hinausgegangen ist. Da wir uns aus diesem Grunde mit ihm nicht näher beschäftigen können, so werden seine Arbeiten unten in der Uebersicht der ästhetischen Literatur dieser Epoche[2]) angeführt werden; sondern diejenigen Hegelianer, welche unser Interesse zunächst in Anspruch zu nehmen haben, sind die obengenannten drei Philosophen: Arnold Ruge, Karl Rosenkranz und Theodor Vischer, von denen der Letztere allein ein das ganze Gebiet der Aesthetik umfassendes System aufgestellt hat.

---

[1]) Siehe oben No. 509. — [2]) Siehe § 65.

1. Arnold Ruge's *Theorie des Komischen.*

519. Der organische Zusammenhang, in welchem jeder Theil eines Systems, mag dieses nun der Natur oder der Welt des Bewufstseins angehören, mit dem Ganzen und durch dieses wieder mit jedem andern Theil desselben steht, macht es unmöglich, einen solchen Theil allein für sich zum Objekt der philosophischen Betrachtung zu machen, ohne wenigstens die Principien des Ganzen zu erörtern. So handelt auch Ruge's *Abhandlung über das Komische* nicht blos von diesem, sondern es wird darin so sehr auf das allgemeine Princip zurückgegangen, dafs er sich veranlafst gesehen hat, das Buch „Neue Vorschule zur Aesthetik" zu nennen [1]). Mit Unrecht übrigens, denn wenn man es dem Zeitalter Jean Paul's und besonders diesem selbst, dem glänzendsten Vertreter des Paradoxismus, nachsehen mag, in der Wahl der Titel mehr das subjektive Belieben schalten zu lassen, so möchte dem strengeren Geist der späteren Zeit dies kaum gestattet sein, weil es von vorn herein eine falsche Vorstellung erregt. Dieses Buch ist nämlich nichts weniger als eine *Vorschule*, und zwar weder in dem Sinne, dafs dem Leser darin auf populäre Weise eine Uebersicht über das ganze Gebiet der Aesthetik geboten würde, noch in dem, dafs darin die wesentlichsten Fundamentalbegriffe entwickelt würden. Sondern es ist dem Verfasser, wenn er auch auf die Principien der Wissenschaft selbst zurückgeht, wesentlich um die Bestimmung und Gliederung des Begriffs des *Komischen* zu thun. Für uns jedoch haben gerade jene einleitende Bemerkungen, eben weil sie das Principielle enthalten, hier vorzugsweise Interesse. Wir wollen daher in dieser Rücksicht nur bemerken, dafs sein Buch in vier Abschnitte zerfällt, wovon nur der vierte vom *Komischen* als dem konkreten Gebiet dieses Begriffs selbst handelt. Die anderen drei sind allgemeiner Natur, sofern Ruge in der Einleitung zuerst einen festen Gesichtspunkt zu gewinnen sucht, indem er die bisherigen Ansichten über das Komische kritisch erläutert; der zweite handelt dann von dem Gegensatz von Wahrheit und Schönheit; der dritte von der ästhetischen Idee nach dem von ihm aufgestellten Stufengang der *Erhabenheit*, der *Häfslichkeit* und dem *Komischen*.

Es mag hier sogleich auf einen Punkt aufmerksam gemacht werden, der sich später noch genauer herausstellen wird, nämlich dafs dieser Stufengang sich schon darin als kein korrekter erweist,

---

[1]) *Neue Vorschule zur Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang* von Dr. Arnold Ruge, Privatdocenten in Halle. Halle, 1837.

dafs die Sprache zu den Begriffen *Erhabenheit*, *Häfslichkeit* und (können wir hinzusetzen) *Schönheit* keine parallele Bezeichnung (*Komischkeit* oder dergleichen) zuläfst. *Komik* hat wie *Tragik* eine specifisch-künstlerische Bedeutung, d. h. sie gehören bereits den konkreten Begriffssphären der künstlerischen Gestaltung an. Erhabenheit, Häfslichkeit, Schönheit dagegen sind ganz allgemeine, metaphysische Kategorien. Ruge verfällt also in denselben Fehler wie später Vischer, das Komische in zu weitem Sinne zu nehmen. Der Gegensatz zum *Erhabenen* nach dieser Seite hin [1]) ist das Lächerliche, und hier gewährt auch die Sprache die Eigenschaftsform *Lächerlichkeit*. Ruge nun braucht die Ausdrücke *komisch* und *lächerlich*, die sich mindestens wie die parallelen *tragisch* und *erhaben* unterscheiden, fast gleichbedeutend. ja er wendet den einen an, wo in der That nur der andere passend wäre: so spricht er am Anfang der Einleitung sogleich von dem *Werth des Komischen* und wenige Zeilen weiter vom *Werth des Lächerlichen*, als ob dies ganz dasselbe wäre; ebenso schreibt er einen *Komischen Anhang*, welcher „sechs lächerliche Briefe über das Lächerliche" enthält u. s. f. Dergleichen Ungenauigkeit sollte nun ein spekulativer Philosoph, namentlich wenn er sich diesen Begriff zum Specialobjekt der Untersuchung gesetzt hat, sich nicht zu Schulden kommen lassen.

520. Aus der Einleitung lassen wir Dasjenige, was wesentlich historisch-kritischer Natur ist, fort, um nur die allgemeinen, den Standpunkt Ruge's kennzeichnenden Gedanken herauszunehmen. Den Ausgangspunkt für ihn bildet der Satz, dafs „das *Komische* als Idee „zu fassen und aufzuzeigen sei, inwiefern es Idee sei und wie sich „die Idee in ihm verwirkliche." Er geht dann auf den Begriff des *Irrthums* als eines endlichen zwar, aber immerhin als eines Wissens ein, der in der Speculation die Bedeutung habe, dafs die abweichenden, aber einander ergänzenden Ansichten der Philosophen jede eine besondere Seite der Wahrheit festgehalten und nur darin geirrt, dafs sie diese Besonderheit für die Totalität, das Moment für das Ganze gehalten hätten. In diesem Sinne bildeten auch die verschiedenen Definitionen des *Komischen* von Aristoteles bis auf Weifse herab bestimmte Momente der spekulativen Begriffsbestimmung. Im zweiten Abschnitt, welcher den Titel trägt: „Die Idee

---

[1]) Der wahre Gegensatz zum *Erhabenen* ist das *Anmuthige*. Dafs das Erhabene auch ernsthaft ist, macht nicht sein Wesen aus; sondern die richtigen Gegensätze sind diese: *erhaben* — *anmuthig*, *ernst* — *heiter*, *traurig* — *lächerlich*, *tragisch* — *komisch*. Es heifst der Sprache Zwang anthun, wenn man, wie auch von Vischer geschieht, erhaben und komisch in einen Gegensatz bringt.

„in Einheit mit sich. Wahrheit und Schönheit" tritt er nun in die spekulative Erörterung der Grundbegriffe selbst ein. Das Wesentliche und durchaus der Hegel'schen Anschauung Entsprechende ist dies, dafs die *Wahrheit* die Idee sei, sofern sie als Inhalt des Denkens, als Gedanke, gefafst werde, die *Schönheit* dagegen die Idee als erscheinende. Er drückt dies so aus [1]): „Das Sinnliche und „Aeufserliche der Erscheinungswelt, welches die Idee zeigt, ist schön; „es kann sie aber nicht zeigen als in der Anschauung des Geistes: „die Schönheit also ist die Idee, sofern sie sich selbst durch ihr „Aeufseres erscheint." Dies ist ein guter, obschon nicht unzweideutiger Ausdruck, sofern Subjekt und Objekt der Anschauung im Schönen zwar zusammenfallen, doch nicht als Reflexion auf sich selbst, sondern als Momente einer höheren Begriffseinheit, oder: Schönheit ist diese Einheit der Idee, in welcher Form und Inhalt der Anschauung als identisch gesetzt sind, ohne deshalb aufzuhören Momente zu sein. Der Schlufs daher, dafs, weil die Schönheit als „die sich selbst ausdrückende Idee sich auch ausgedrückt finden „müsse, es dasselbe sei, zu sagen: die sich ausdrückende oder die „sich anschauende Idee", ist nicht ohne Weiteres zuzugeben. Denn in dem Begriff „die sich anschauende Idee" werden Form und Inhalt als solche zwar aufgehoben, aber nur in der negativen Bedeutung dieses Worts, nicht auch in der positiven der Konservirung, als Momente einer höheren Einheit, sondern sie zerfliefsen in unterschiedslose Identität zusammen.

Ruge sagt nun weiter: „Indem der Geist sich findet, findet er „sich entweder vollkommen ausgedrückt ... in dieser Gestalt ist „er *Schönheit;* oder unvollkommen: und dann hat er das Bedürfnifs, „seinen unvollkommenen Ausdruck zu verändern und zu vervoll-„kommnen, dann schafft er: auf diese Weise ist er *Künstler* „und producirt das Schöne." Dies ist nicht ohne Unklarheit: der Geist *ist Schönheit* heifst: er ist Objekt der Anschauung oder Eigenschaft, er *ist Künstler* heifst: er ist Subjekt des Schaffens. Das Künstlersein entspränge also lediglich aus dem Bewufstsein der Unvollkommenheit: das ist aber nicht blos eine nur negative, sondern auch eine an sich sehr dürftige Bestimmung. Vielmehr ist gerade umgekehrt, d. h. positiv, die ursprüngliche Vollkommenheit der Anschauung oder das potenzielle Erfülltsein mit dem Ideal das Erste und das Drängen nach Verwirklichung und Gestaltung desselben das Zweite, was das Wesen der künstlerischen Phantasie bildet.

---

[1]) *Neue Vorschule* S. 88.

521. Wie im Gebiet der Wahrheit es nun eine unwahre, eine sich aus der Unwahrheit befreiende und eine wahre Idee giebt, so giebt es auch im Bereich der Schönheit solche drei Stufen, nämlich: 1) die Schönheit als unvollkommene Erscheinung", 2) „die „sich erzeugende Schönheit oder die sich aus der Unvollkommen- „heit befreiende Erscheinung oder Anschauung", 3) „die geschaffene „Schönheit oder die erscheinende Idee, als vollkommen daseiende. „das Ideal." Sehr gut weist nun Ruge nach, dafs das Gemeinsame dieser drei Stufen das Moment der Thätigkeit ist, welche sich als Streben nach dem Vollkommnen, als Suchen und folglich — im Ideal — als *Finden* bethätigt. Er zeigt hier sehr geschickt dieses Moment des Suchens und Findens im künstlerischen *Erfinden*, und es ist dabei nur auffällig, dafs er dieses *Finden* nur im Erfinden, d. h. im Aeufserlichsetzen der Idee, und nicht auch im innerlichen Finden, d. h. im Empfinden, entdeckt hat. Denn die *Empfindung* des Schönen bildet eben gegenüber dem künstlerischen *Erfinden* die andere, subjektive Seite, das Erfülltsein vom Schönen des in der Anschauung bei sich selbst bleibenden Subjekts. Nicht umsonst ist deshalb die *Aesthetik* als Empfindungslehre bezeichnet worden, denn vom Schönen, d. h. seinem substanziellen Inhalt, wissen wir zunächst und unmittelbar nur durch die begrifflose Empfindung. Die Aesthetik hat es also gerade mit diesem Inhalt zu thun, d. h. sie hat die Aufgabe, diesen Inhalt als substanziellen zu erkennen. Zweitens aber ist im *Empfinden*, sofern es eben ein Finden im Inneren ist, das Suchen, wenn auch als bewufstloses, instinktives, ebenfalls gesetzt, da offenbar dieses Suchen aus der Unvollkommenheit des Wirklichen, d. h. aus der Differenz zwischen diesem und dem Ideal entspringt. Dieses Gefühl des Mangels drängt zum Suchen nach Ausgleichung und dieses Suchen wieder zum Erfinden. In diesem unbewufsten Kriterium des Ideals beruht die Nothwendigkeit der Empfindung, denn ohne dasselbe wäre sie — auch ihrem Inhalt nach — etwas ganz Zufälliges.

Es ergiebt sich hieraus der wichtige Punkt, dafs schon in der Empfindung, die man gewöhnlich als reine Passivität fafst, ebenfalls ein Moment der Thätigkeit zu erkennen ist. Denn nach dieser Seite hin zeigt es sich, dafs das Erfinden selbst nicht nur überhaupt an das Empfinden anknüpft, sondern wesentlich und dauernd von ihm begleitet sein mufs, wenn es substanziell bleiben und nicht der Reflexion verfallen will. Diese Einheit des Empfindens und Erfindens, d. h. des innerlich Findens, Ahnens der Idee,

und der Objektivirung derselben, d. h. des Schaffens, ist wesentlich Das, was man *Genie* nennt. Schelling hat dies in seiner (bewufst-unbewufsten) *intellektuellen Anschauung* auch gemeint. Die Einheit im künstlerischen Schaffen von Verinnerlichung und Veräufserlichung ist aber nicht als einfacher, in sich ruhiger Parallelismus zu fassen, sondern, da beide Thätigkeitsweisen einen Gegensatz der Richtungen enthalten, als ein Pulsiren, als ein Hin- und Herschwingen des Geistes, oder — um dieses Bild zu gebrauchen — ähnlich wie die Thätigkeit der galvanischen Batterie: ein unendlicher Wechsel zwischen den entgegengesetzten Fluiden, somit ein Erzittern des Geistes, das sich als Erregung, als Enthusiasmus und Begeisterung offenbart. Wäre nur die eine oder die andere Thätigkeit vorhanden, also ein einfacher Strom, so würde der Geist in Ruhe bleiben. Die fast an Trunkenheit grenzende Erregtheit des begeistert schaffenden Künstlers hat deshalb viel Aehnlichkeit mit der körperlichen Trunkenheit, noch mehr aber mit dem Wahnsinn, welche auch den Geist aus seinem gewöhnlichen Zustande des endlichen Bewufstseins — wenn auch aus andern Gründen — in's Schwanken bringen und ihn schwindlig machen.

522. Ruge geht nun in die Betrachtung jener drei Stufen ein. Die unterste ist diejenige Erscheinung des Schönen, welche man als *Naturschönheit* bezeichnet. Dies hat schon Hegel ausgeführt, indem er das Naturschöne als die unvollkommene Erscheinung der Idee bezeichnet. Die zweite Stufe, d. h. „die sich erzeugende „Schönheit“ erklärt Ruge als ein theoretisches Sichfinden des Geistes, und selbst hier, wo es ihm so nahe lag, kommt er nicht dazu, dies als *Empfindung* zu erkennen. Diese ganze Sphäre ist das objektive Dasein der Schönheit in der Geschichte des Menschen, oder die Schönheit als anthropologisches Kulturelement. Ruge fafst sie jedoch nur von der einen Seite als *Liebe*, die nur ein Moment der objektiven Schönheitsidee ist. Das Dritte ist dann die Sphäre der subjektiven Schönheit, d. h. das Schaffen der Schönheit oder die Kunst, als praktisches Sichfinden des Geistes. Ruge aber vermeidet diesen Ausdruck und setzt dafür — *Bildung*, d. h. er verlegt den Inhalt dieser Stufe, wenigstens zum Theil, in die zweite, und zwar offenbar aus dem Grunde, weil er diese nicht in ihrer Totalität, sondern nur dem einen Moment nach, welches die *Liebe* ist, auffafst. Diese Inkonsequenz, welche so leicht zu vermeiden war, führt ihn dann auf manche Irrwege, zunächst zu dem sophistischen Parallelismus von *Schaffen* und *Bildung*, welches „die-

„selbe Sache sei: Geistesbethätigung, Geistesverwirklichung, Erringen seiner Wahrheit und Schönheit“[1]). Allein *Schaffen* ist Production und subjektiv, *Bildung* ist Produkt und objektiv, und als solches ist sie eben die Substanz der kulturgeschichtlichen Schönheitsidee. Hier dagegen ist vom subjektiven Produciren, nicht vom Produkt oder, wenn man will, vom Selbstproduciren des Geistes die Rede. Das Wort *Selbstproduciren* hat auch diesen sophistischen Doppelsinn, daſs einmal das Wort *Selbst* als Objekt des Producirens — und dann gehört es der zweiten Stufe an —, sodann als Subjekt gefaſst wird: dann ist es eben der künstlerische Geist und seine Sphäre, die Kunst, welche den Inhalt ausmacht. Hegel beging, wie wir sahen, den entgegengesetzten Fehler, indem er den Begriff *Kunst*, statt ihn blos in diesem subjektiven Sinne zu nehmen, auch auf die objektive Sphäre ausdehnte. Dies mag vielleicht der Grund sein, warum Ruge auf der anderen Seite in's Extrem geräth.

Doch hat dieser Fehler für die weitere Darstellung Ruge's deshalb glücklicherweise keine groſse Tragweite, weil es sich bei ihm um kein Gesammtsystem der Aesthetik, sondern nur um einige kunstphilosophische Begriffe, und besonders um die Bestimmung des *Komischen* handelt. Er hat durch die voraufgehende Erörterung das Ideal gefunden als „diejenige Schönheit, welche Existenz und „Wirklichkeit hat“. In dieser Definition sind nach unsrer Auffassung die zweite und dritte Sphäre beide einbegriffen. Denn das Ideal verwirklicht sich eben objektiv als geschichtliches Kulturelement, subjektiv als Kunst. Die ästhetische Idee also, auf welche Ruge das Komische begründet, ist nicht blos künstlerische Idee, d. h. dritte Sphäre, sondern sie entwickelt sich zu beiden. Wenn er nun der Ansicht ist, daſs „bisher kein Aesthetiker das Komische der Sphäre „des Ideals zugewiesen“, ja sogar hinzusetzt, daſs „ihr auch in „Zukunft sicherlich niemals Einer es zueignen werde“, so ist dies eine Behauptung, die aus einer sehr engherzigen Auffassung des Ideals stammt, etwa als ob es das abstrakt Vollkommene sei, und die übrigens durch ihn selber durch Hinweisung auf Jean Paul und Weiſse widerlegt wird. Nicht nur das Komische — ist die Komödie kein Kunstwerk? — sondern auch das *Häſsliche* gehört der Sphäre des Ideals, d. h. der ästhetischen Idee an, wie das *Böse* der Sphäre der Sittlichkeit, der *Irrthum* der Sphäre des logischen Denkens.

---

[1]) *Vorschule* S. 55.

523. Ruge kommt nun zu der für uns wichtigsten Frage, nämlich zu dem Verhältnifs der drei Begriffe des Erhabenen, des Häfslichen und des Lächerlichen. Er sagt, mit Beziehung auf die drei oben unterschiedenen Stufen[1]): „Die ästhetische „Idee wird in der Gestalt betrachtet, wo sie noch nicht die Be„friedigung des Sichfindens ist, also als die sich suchende Idee; „und als solcher kann es ihr zuerst begegnen, dafs sie gewinnt, „was sie erstrebt. In dem Erfolge ist dann das Gefühl des Suchens „enthalten“ (weshalb, wenn sie gefunden hat, was sie sucht?), und „diese Befriedigung des Strebens mit dem Gefühl der Erhebung „aus dem Mangel ist die Erhabenheit, welche also die Unruhe „des Sichherauswindens aus der Bedürftigkeit noch an sich hat“. Das ist nichts als wortspielender Sophismus. Dieses ganz unmotivirte und nebensächliche Moment des die Befriedigung begleitenden Gefühls der Erhebung soll so specifisch Das sein, was man *Erhabenheit* nennt, während bei jedem Gelingen neben der Befriedigung solch' Gefühl herrscht, ja eigentlich diese Befriedigung nur durch solches Gefühl besteht, also auf alle Stufen des Schönen, namentlich aber auch auf das Lächerliche, Anwendung finden kann. Hier ist erst recht „die Erhebung aus dem Mangel“, d. h. über den Mangel, der Grund der Befriedigung. Der zweite Fall sodann, „wel„cher der sich suchenden Idee begegnen kann“ — das sieht alles sehr zufällig aus —, „ist der, dafs sie sich selbst verliert, statt „sich zu gewinnen, die Versunkenheit, der Abfall der Idee von sich „selbst in Bosheit und Häfslichkeit; endlich die sich wieder„gewinnende Idee, die zur Besinnung kommt, die Idee der Wieder„geburt . . . Ein solches Besinnen ist der Lichtblick des Geistes, „der, wie alle Zeugung, sprung- und blitzartig ist, weshalb denn „auch die Sprache dafür den Gleichnifsausdruck Erheiterung hat, „wodurch auch im Gegensatz die Versunkenheit des Geistes als seine „Trübung bezeichnet ist, die erleuchtet wird von diesem Blick. „Dieser wiederauftauchende Geist ist das Komische“.

Hierin ist nun zwar die besondere Stellung des Lächerlichen zum Häfslichen richtig angegeben, aber nicht die des Letzteren zum Erhabenen; sondern — um dies beiläufig zu bemerken — das Verhältnifs ist vielmehr so zu fassen: das abstrakte Schöne als die absolute Idee in der Erscheinung setzt offenbar eine Differenz zwischen Idee und Erscheinung, welche überwunden werden soll. Als solcher Widerspruch gegen die Idee ist die Erscheinung, als die Ne-

---

[1]) *Vorschule* S. 58.

gativität des Schönen, das Häſsliche. Dies negative Moment nimmt das Schöne in sich zurück und gestaltet sich dadurch zu einem neuen, aber konkreten Gegensatz, nämlich zu dem des Erhabenen und Anmuthigen (denn das *Lächerliche* bildet wohl einen Kontrast, aber keinen substanziellen Gegensatz zum *Erhabenen*), in denen das Moment des Häſslichen selber, aber auf entgegengesetzte Weise, wirksam ist; oder: Das, was das *Erhabenen* schön macht, die imposante Gröſse, würdevolle Hoheit, gewaltige Kraft u. s. f. würde am *Anmuthigen* plump und roh erscheinen, es würde dadurch aufgehoben werden, widerlich, d. h. häſslich werden; Das dagegen, was das *Anmuthige* schön macht, die Leichtigkeit der Bewegung, der heitere Fluſs der Linien, der Wechsel harmonischer Uebergänge u. s. f., würde am *Erhabenen* frivol und würdelos erscheinen, es würde also ebenfalls aufgehoben werden und lächerlich, d. h. seinerseits häſslich werden; z. B. wenn in Offenbach's *Orpheus* der Vater der Götter tanzend dargestellt ist: je *anmuthiger*, desto häſslicher. Das Lächerliche ist also zwar der Umschlag des Erhabenen in's Häſsliche, aber keineswegs der substanzielle Gegensatz dazu; sondern dies ist das Anmuthige, welches zu ihm in Allem, wie das Weib zum Manne einen organischen Gegensatz bildet. Diesen Gegensatz nicht etwa blos auf-, sondern aus der bloſsen Abstraktivität zum System konkreter Gestaltung emporzuheben, ist nun der der letzte Schritt, den das Schöne zu thun hat, um zu dem, was Ruge die *geschaffene Schönheit* nennt, zu gelangen, d. h. sich zum künstlerischen Ideal zu konkresciren; und dieser vollzieht sich in der Kunst. Diese höchste Individualisation der ästhetischen Idee oder das Kunstschöne ist nun die Basis, auf welcher sich das ganze Gebiet des Aesthetischen zu einer mannigfachen Welt von konkreten Schönheitsformen verwirklicht, und zwar zunächst wieder durch Auseinandertreten in einen ähnlichen Gegensatz wie derjenige, welcher dem Erhabenen und Anmuthigen zu Grunde liegt, nämlich in den Gegensatz der Künste der Ruhe zu den Künsten der Bewegung; dort *Architektur, Plastik, Malerei,* hier *Musik, Tanzkunst* und *Poesie,* welche eine durchaus analoge Doppelbewegung der in sich gegensätzlichen ästhetischen Idee darstellen. Obgleich dieser dialektische Prozeſs der ästhetischen Idee erst im System näher entwickelt werden kann, so muſste doch dies vorbemerkt werden, weil uns dadurch die Kritik der Ruge'schen Theorie erleichtert wird.

Wenn man nun so die drei Formen oder Stufen betrachtet, in welcher die ästhetische Idee bei Ruge sich verwirklicht, nämlich: „*A.* die Erhabenheit, Erhebung zur Idee, Sieg des Ewigen in

„Wahrheit und Schönheit, Verklärung des Unwahren zu seiner „Wahrheit; *B.* der Versunkenheit, Abfall der Idee von sich, „Sieg der Endlichkeit in Bosheit und Häfslichkeit, Trübung, Ver„dunkelung der Wahrheit; *C.* Erheiterung, Wiedergeburt aus der „Trübung, wiederaufblickende Schönheit, der Geistesblitz der Be„sinnung in den getrübten Geist, das Komische" —: so ist von vornherein gar nicht abzusehen, wozu und besonders warum, wenn die ästhetische Idee auf der ersten Stufe bereits zur „Verklärung" gediehen, wenn hier bereits „das Ewige den Sieg in Wahrheit und „Schönheit" errungen hat, nachträglich wieder ein Versinken in Bosheit und Häfslichkeit stattfinden müsse und könne; zweitens darf man sich verwundern, dafs die Idee es *komisch* findet, so lange in Bosheit versunken zu sein und über die Restitution nur lachen kann. Drittens bleibt es auch hiebei gänzlich unerklärt, warum die Erheiterungsstufe wesentlich einen anderen Inhalt haben soll, als die Verklärungsstufe vor dem Abfall der Idee; sondern das Komische wäre nach dem Gesetz der Dialektik nicht der Gegensatz, sondern vielmehr die wahrhafte Vollendung des *Erhabenen*, d. h. die Rückkehr der Idee aus der Negativität zu sich selbst; endlich viertens wäre danach das *Komische* die höchste Weise der Schönheitsidee überhaupt, das wahrhaft Konkrete. — Eine von diesen Konsequenzen müfste schon gegen die Wahrheit dieser Theorie bedenklich machen, alle zusammen genügen, um sie durchaus zu verwerfen.

524. Ruge geht nun im dritten Abschnitt auf die nähere Erläuterung der drei oben gegebenen Definitionen des Erhabenen, Häfslichen und Komischen ein, und obgleich nach der von uns dagegen geübten Kritik eigentlich wenig Hoffnung bleibt, dafs die Resultate dieser Erläuterung sich als gesunde Früchte erweisen, so ist doch anzuerkennen, dafs er — freilich, ohne sich gerade immer der Konsequenzen seiner Theorie zu erinnern — viel Gutes und Feines über den Inhalt jener Begriffe sagt. Das *Erhabene* bezeichnet er als das Resultat des „Kampfes des endlichen Geistes, worin er sich zu „den Höhen seiner Wahrheit durcharbeitet", und ästhetisch sei dieser Kampf, sofern er *erscheint*. Das Gegentheil davon biete die *Gemeinheit*, d. h. das Versunkenbleiben in der Endlichkeit. Er geht dann auch auf das Erhabene in der Kunst, d. h. auf das Tragische, ein. — Was die *Häfslichkeit* betrifft, so nennt Ruge dieselbe mit Recht einen „reichen und ästhetisch unendlich wichtigen Begriff" und bezeugt, dafs Weifse ihn zuerst „mit wahrhaftem Tiefblick er„kannt habe". Wenn er dagegen Weifse's Definition, dafs „die Häfs-

„lichkeit das unmittelbare Dasein der Schönheit" sei, tadelt, weil darin der Widerspruch liege, dafs die erste Wirklichkeit des Schönen seine eigne Unwirklichkeit sei, so ist dagegen zu sagen, dafs er Weise nicht verstanden hat. Weifse meint offenbar, dafs die *Erscheinung* als die unmittelbare Weise der Verwirklichung der Idee, für sich genommen, ein Negatives gegen die Idee und als diese Negativität die Häfslichkeit gegen die abstrakte Schönheit sei. Erst durch die Negation dieser Negativität wird die abstrakte Schönheit zur konkreten. Weifse hat dies sehr tief und wahr gefühlt. Von einem „häfslichen Residuum", was nach Ruge's Ansicht bleibe[1], wenn man das Ideelle vom Endlichen abziehe, kann gar nicht die Rede sein: dieses Residuum wäre weder häfslich noch schön, sondern indifferent; vielmehr ist *häfslich* die Endlichkeit nur unter der Voraussetzung der darin latenten, aber noch nicht herausgebildeten ästhetischen Idee. Schon dafs das Häfsliche ohne den Gegensatz zum Schönen gar nicht möglich, undenkbar und unvorstellbar wäre, macht es ästhetisch; sofern es aber zugleich negativ ist, ist es eben die erste Erscheinung des Schönen als blos endlichen. Hier ist der Anfang und die Trübung zu suchen, welche Ruge erst nach der Verklärung auftreten läfst. Das *Häfsliche* ist demnach nicht, wie Ruge will, „die von sich abgefallene Schönheit"[2], sondern vielmehr die durch die Endlichkeit noch nicht durchgedrungene Schönheit. *Wiederabfall* ist überhaupt ein schlechter und unspekulativer Ausdruck, eine blofse Vorstellungsform für ein sophistisches Kunststück des Denkens. Wie traurig müfste es mit der Idee beschaffen sein, und welche Garantie böte sie für ihre Absolutheit, wenn sie, nachdem sie bereits im Geiste als *verklärt* vorhanden ist, sich selber treulos werden und in's Allerschlechteste zurücksinken könnte. An dem von Weifse angeführten Beispiel des Todes zeigt sich der Unterschied, d. h. der Fortschritt von der Häfslichkeit zur Erhabenheit (nicht umgekehrt), deutlich. Ruge[3]) führt dies selbst an, ohne den inneren Widerspruch zu merken, in den er dadurch mit seiner Theorie geräth. Er sagt: „Der Tod ist eine häfsliche Erscheinung, „wenn die Leiche als seine Wahrheit angeschaut wird; der endliche „Geist, der sich hier als endlicher anschaut, mit der Behauptung, „dafs diese Aufhebung seiner unwahren Gestalt die Aufhebung seiner „wahren sei, ist die Häfslichkeit. Dagegen dieselbe Erscheinung, als „Aufhebung nur der unwahren endlichen Gestalt, und „darum eben als der Gewinn des wahren Beisichseins des Geistes, wie

[1]) *Vorschule* S. 89. — [2]) S. 93. — [3]) S. 98.

„diese Unsterblichkeit im Denken gegenwärtig ist und genossen „wird, der Tod, als diese Erscheinung der Wahrheit in der Selbst„gewifsheit des ewigen Geistes, zeigt sich erhaben". Und doch soll diese Erhabenheit nur die erste, und jene bornirte Stufe, als *Abfall*, die zweite sein; es fehlte dann nur noch die dritte, auf welcher, als dem wahrhaft höheren Standpunkt, durch Restitution von diesem Abfall, der Tod als *komisch* erschiene (etwa wie in den Todtentänzen). Das ist eine von den Konsequenzen der Ruge'schen Theorie.

Wenn nun Ruge in der Einleitung zur Erörterung des *Komischen* behufs Motivirung des letzteren sagt, „der Geist brauchte sich „ja nicht zu erheben, wenn er nicht in der Endlichkeit versunken „wäre", so ist dies in der That naiv. Berechtigt wäre diese Reflexion nämlich nur dann, wenn die Stufe der Verklärung nicht vorangegangen, sondern mit dem Negativen, als dem Stimulus, wodurch die latente Schönheit zur Bewegung, d. h. zunächst zur Verendlichung getrieben wird, der Anfang gemacht worden wäre. Aber wie Ruge das Verhältnifs fafst, hätte man vielmehr Recht zu sagen, es lohnte sich für den Geist nicht erst der Mühe, zur Verklärung im Erhabenen zu gelangen, wenn er doch wieder in's Häfsliche zu versinken bestimmt war.

Das Uebrige gehört nun in die Specialästhetik, wo es an seiner Stelle zu beleuchten ist. Der Begriff der *Häfslichkeit*, den hier Ruge nicht nur überhaupt einseitig (als Verzerrung) fafst, sondern auch seine grofse Wichtigkeit für das Kunstschöne, in welchem es das Moment des Charakteristischen darstellt, wenn nicht verkennt, doch unberücksichtigt läfst, bietet uns nun den besten Uebergangspunkt zu Rosenkranz, der in seiner *Aesthetik des Häfslichen* eine wesentliche Lücke der bisherigen Aesthetik in ebenso geistvoller wie stofflich umfassender Weise ausgefüllt hat. Zu erwähnen ist noch, dafs Ruge einige Jahre vor der hier in Betracht gezogenen *Neuen Vorschule der Aesthetik*, nämlich im Jahre 1832, ein Buch über die *Platonische Aesthetik* geschrieben hat, das jedoch hier nicht näher betrachtet werden kann[1]). Im Uebrigen ist anzuerkennen, dafs Ruge das Gebiet des Komischen und die verschiedenen Momente desselben meist in scharfer und klarer Weise auseinandergelegt hat. In dieser Weise behandelt er den *Witz*, das *Epigramm*, die *Antithese*, die *Persifflage*, die *Ironie*, den *Humor* u. s. f., sodann das *Komische der Kunst* nach seinen verschiedenen Gestaltungsformen.

---

[1]) S. Kr. Anhang No. 12 u. 13.

2. Karl Rosenkranz' *Theorie des Häfslichen.*

525. Wir haben schon früher daran erinnert, dafs der Begriff des *Häfslichen* bereits von Friedrich von Schlegel[1]) als ein für die Aesthetik nothwendiger, d. h. als ein ästhetisch nothwendiger erkannt worden ist. Weifse[2]) war dann der Erste, welcher diesen Begriff mit philosophischem Ernst in Betracht gezogen und sein Wesen als das für die Entwicklung des Schönen zum konkreten Ideal nothwendige negative Moment in tiefster Weise begriffen hat, indem er es kühn als „das unmittelbare Dasein der Schönheit" bezeichnete. Allein auch er hat es nicht in alle seine Erscheinungsformen, die ein ebenso zusammenhängendes und ebenso mannigfaltiges System, wie das des Schönen selbst ist, bilden, auseinandergelegt und entwickelt. Dies Verdienst gebührt Rosenkranz, einem der wenigen Hegelianer, denen die schwierige Durchfahrt zwischen der Skylla des Sophismus und der Charybdis des Theosophismus gelungen ist. Rosenkranz ist vielleicht der in der Form seines Philosophirens wie in der milden Urbanität seines Ausdrucks am meisten ästhetisch sich darstellende Hegelianer, und so ist es als eine Art feiner Ironie des Geschicks zu betrachten, dafs gerade ihm die Aufgabe zugefallen ist, den Erbfeind des Schönen, als welcher das Häfsliche betrachtet zu werden pflegt, in seinen Verzweigungen dem philosophischen Begreifen zu unterwerfen.

Ueber seine Stellung zu dieser Frage spricht er sich in dem Vorwort zu seiner *Aesthetik des Häfslichen*[3]), einem Buche, das sowohl durch seinen allgemein philosophischen Gehalt wie durch die Fülle und Vielseitigkeit der gedanklichen Darstellung bekannter zu sein verdiente, als es in der That ist — folgendermaafsen aus: „Niemand wundert sich, wenn in der *Biologie* auch vom Begriff der „Krankheit, oder wenn in der *Ethik* vom Begriff des Bösen, „in der *Rechtswissenschaft* vom Begriff des Unrechts, in der *Religionswissenschaft* vom Begriff der Sünde gehandelt wird". Mit „demselben Recht und derselben Nothwendigkeit „macht der Begriff „des Häfslichen als des Negativschönen einen Theil der *Aesthetik* aus".

Weiter charakterisirt er dann den Inhalt und die Tendenz seines Werkes dahin, dafs er sich bemüht habe, „den Begriff des Häfslichen als die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des Ko-

---

[1]) S. oben No. 412 (S. 794). — [2]) S. oben No. 496. Vergl. No. 523 u. 524. — [3]) *Aesthetik des Häfslichen.* Königsberg 1853.

„mischen von seinen ersten Anfängen bis zu derjenigen Vollendung „zu entwickeln, die er sich in der Gestalt des Satanischen giebt". Er wolle darin „gleichsam den Kosmos des Häfslichen in seinen ersten „chaotischen Nebelflecken, von der Amorphie und Asymmetrie „an bis zu seinen intensivsten Formationen in der unendlichen „Mannigfaltigkeit der Desorganisation des Schönen durch die Kar-„rikatur darstellen"... „Die Formlosigkeit, die Inkorrektheit „und die Deformität der Verbildung machen die verschiedenen „Stufen dieser in sich konsequenten Reihe von Metamorphosen aus". Er habe versucht, „zu zeigen, wie das Häfsliche an dem Schönen „eine positive Voraussetzung hat, dasselbe verzerrt, statt des Er-„habenen das Gemeine, statt des Gefälligen das Widrige, statt „des Ideales die Karrikatur erzeugt. Alle Künste und alle „Epochen der Kunst bei den verschiedenen Völkern sind hiebei „herangezogen, die Entwicklung der Begriffe durch passende Bei-„spiele zu erläutern, die auch noch für künftige Bearbeiter dieses „schwierigen Theils der Aesthetik Stoff und Anhaltspunkte darbie-„ten werden".

Hienach ist über das vortreffliche Buch selbst nur noch Dies zu sagen, dafs es Das, was hier in dem Vorworte als Programm aufgestellt wird, im vollsten Maafse leistet und dafs überhaupt der Verfasser sein Thema mit einem Ernst und einer Gründlichkeit behandelt, für welche die Aesthetik ihm nur zu Dank verpflichtet sein kann. Allein für uns gewinnt gerade auf diesem Gebiet die Frage des Princips eine besondere Wichtigkeit, und in dieser Beziehung drängen sich uns einige Bedenken auf, ob die Gliederung des Begriffs seinem eigentlichen Inhalt völlig adäquat sei. Es liegt auf der Hand, dafs auch hier — wie wir es beispielsweise an der Eintheilung der einzelnen Künste gezeigt haben — die Gliederung, nämlich ihr Princip, sehr wesentlich mit der Bestimmung der Einzelbegriffe zusammenhängt, so dafs solche Frage also auch eine nicht zu unterschätzende substanzielle Bedeutung erhält. Um die Rosenkranz'sche Theorie des Häfslichen auf diese Frage hin zu prüfen, müssen wir eine kurze Vorbemerkung machen.

526. Das *Häfsliche* bildet nicht etwa nur das nothwendige negative Korrelat zum Schönen, sondern hat auch in dem dialektischen Prozess, welchen dieses durchmachen mufs, um sich zu konkresciren, eine ganz bestimmte aktive Function; ja, es ist das eigentlich treibende Princip, der Stimulus der Bewegung. Man könnte in dieser Hinsicht auf dasselbe, mit einiger Modifikation, die Worte anwenden, welche Goethe Gott in Hinsicht des Teufels in den Mund

legt, und zwar mit um so gröſserem Recht, als ja dem Häſslichen im Reich des Schönen recht eigentlich die Rolle des *Mephisto* zufällt. Und in diesem Sinne könnte man denn davon sagen:

„Des Schönen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
„Es liebt sich bald die unbedingte Ruh',
„Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu:
„Der reizt und wirkt und muſs als Teufel schaffen"..

Dies Wirkende des *Häſslichen* ist nämlich Dasjenige, was das Schöne aus der *unbedingten Ruhe* der platonischen Idee und der Schelling'schen Urbildlichkeit, d. h. aus der leeren Abstraktivität hinaus- und hervortreibt zur Wirklichkeit, und in solchem Sinne ist Weiſse vollkommen Recht zu geben, wenn er das *Häſsliche* das unmittelbare Dasein, d. h. „die erste — allerdings blos negative — „Wirklichkeit des Schönen" nennt. Es geht aus dem Umstande, daſs das Häſsliche überall, wo das Schöne einen affirmativen Abschluss seiner begrifflichen Entwicklung gefunden, von Neuem wirkend einzutreten hat, hervor, daſs es das Schöne in dem ganzen Verlauf dieser Entwicklung bis zum Konkreten herab, begleiten und folglich sich in derselben Weise konkresciren muſs wie das Schöne selbst: von der ganz abstrakten Bedeutung des Häſslichen als einer Negativität der Erscheinung bis zur künstlerischen Karrikatur herab durchläuft es so eine Reihe von Gestaltungsformen, welche zu denen des Schönen in einem festen Parallelismus stehen. Es bildet mithin nicht, wie das *Erhabene*, das *Anmuthige*, das *Komische* u. s. f., eine bestimmte Stufe in der Entwicklung des Schönen, sondern ist wie dieses selbst ein allgemeiner Begriff, und, was noch mehr ist, Princip der Bewegung. Hieraus folgt einmal, daſs das Häſsliche in der Metaphysik der ästhetischen Idee neben dem Schönen eine spekulative Erörterung fordert, sodann, daſs es, nachdem es als dieser metaphysische Begriff feststeht, als das eine Princip der Entwicklung der ästhetischen Idee durch die verschiedenen Sphären, in denen dieselbe sich verwirklicht, zur Geltung gebracht, d. h. nach seinen besonderen Gestaltungsformen betrachtet werde. Das Häſsliche ist also als das ganze System durchwachsend aufzuzeigen, nicht nur an einer bestimmten Stelle abzuhandeln, ganz wie — was Rosenkranz richtig andeutet — das *Böse* in der Ethik, das *Verbrechen* in der Rechtslehre, die *Krankheit* in der Biologie.

Nun aber giebt es drei ungleichartige, weil zum Theil subordinirte Sphären, in denen sich die ästhetische Idee verwirklicht, nämlich:

1. Die Metaphysik derselben, in welcher — nachdem das Schöne vom Wahren und Guten abgesondert ist — der Gegensatz des Schönen und Häfslichen als der erste, ganz abstrakte Gegensatz, d. h. als der der positiven und negativen Seite der ästhetischen Idee auftritt. Hier befinden wir uns in demjenigen Gebiet, dessen Inhalt die unmittelbare Erscheinung bildet, d. h. in der Sphäre des *Naturschönen*, aber diesen Begriff lediglich in abstrakt formaler Bedeutung gefafst, nicht schon sofern er zur Anschauung in Beziehung gesetzt ist. Hier ist es, wo die durch Hegel aufgezeigten Stufen der *Regelmäfsigkeit*, *Symmetrie*, *Harmonie*, *Eurythmie* als blos formale Kategorien, also auch ihre Gegensätze: die *Unregelmäfsigkeit*, die *Asymmetrie*, die *Disharmonie* und *Arythmie* auftreten. Dafs diese allgemeinen Kategorien später, z. B. bei den Künsten, ihre konkrete Anwendung finden, kommt in diesem abstrakten Gebiet nicht in Betracht. Die höchste Entwicklungsstufe bezeichnet hier zugleich die höchste Form der Erscheinungswelt: das Organische, als Einheit von Leib und Seele. Sofern diese Momente für sich als entgegengesetzte genommen werden, konkresciren sie sich zu dem Gegensatz der Natur- und Geisteswelt. Schon Hegel hat gesagt, dafs der Leib das Negative gegen die Seele ist: so ist, da die Natur das Negative gegen den Geist ist, das Naturschöne durch Negation zur affirmativen Schönheit des Geistes zu erheben.

2. Diese Schönheit ist diejenige, welche Hegel *Kunstschönheit* nennt, ein Ausdruck, der — weil er schon an die subjektive Production erinnert — zu enge erscheint. Es ist die Schönheit in der Welt des bewufsten Geistes, aber sie ist nicht schon ohne Weiteres in dieser Welt als gewufste Schönheit, sondern zunächst immanent; d. h. sie ist geschichtliches Kulturelement, oder die ästhetische Idee als Substanz des Geistes. Ihre Gestaltungsformen treten so objektiv, einerseits als ästhetische Bethätigungsweisen des subjektiven Geistes überhaupt, sodann als solche in seiner weltgeschichtlichen Entwicklung auf. In ersterer Beziehung wird die Schönheit in den Gegensatz des Erhabenen und Anmuthigen getrieben. Dieser Gegensatz hat denselben Inhalt, wie der obige zwischen Leib und Seele. Es ist auch hier das negative Moment, das den Fortschritt bildet; nämlich die erste Erscheinung des Schönen ist das *Erhabene*, d. h. die Latenz des Geistes in der Materie: die starre Ruhe und Unbeweglichkeit, die den Geist nur andeutet; sein Charakter ist das Symbol. Der Gegensatz dazu ist das *Anmuthige*, d. h. die Aufhebung der Materie in den Geist: die Beweglichkeit und Freiheit. Die Ver-

mittlung beider ist das *Ideal* als das konkrete Schöne. Weiter aber offenbart sich dieser Fortschritt als geschichtlicher; oder: die Betrachtung der ästhetischen Idee als sich verwirklichenden Prozesses vom Erhabenen zum Anmuthigen ist die geschichtliche. Der Kampf zwischen den beiden Momenten Materie und Geist, worin die Materie das negative Moment repräsentirt, gestaltet sich nun so, dafs die erste Erscheinung der ästhetischen Idee in der Geschichte die Uebergewalt der Materie über den Geist darstellt, d. h. es ist auch hier, wie in der Metaphysik, das Häfsliche als unmittelbares Dasein der Schönheit (Orientalismus), das zweite ist die Ausgleichung von Materie und Geist (Hellenismus), das dritte der Sieg des Geistes über die Materie (Christianismus). Der Orientalismus repräsentirt so das Reich ernster Ruhe und Erhabenheit, der Hellenismus das der Schönheit (im engeren Sinne), der Christianismus das der lebendigen Beweglichkeit und geistigen Anmuth[1]).

3. Diese Objektivität der ästhetischen Idee im geschichtlichen Prozefs des Geistes fordert nun auch die Verwirklichung derselben in der subjektiven Weise der bewufsten Production, ja sie ist bereits in der objektiven Erscheinung mitgesetzt oder: der geschichtliche Geist als ästhetischer verwirklicht sich, wie als politischer, religiöser, philosophischer, sittlicher, so auch als künstlerischer, und zwar in allen diesen Seiten ungetrennt als einheitlicher. Trotz dieser Ungetrenntheit, welche sich in der festen gegenseitigen Durchdringung von Staatsform, Religion, Sittlichkeit und Kunst im Orientalismus und der Antike abspiegelt, bilden diese Seiten sich doch als bestimmte Gestaltungstriebe, nämlich zu den verschiedenen Künsten, aus. Es ist auch hier — weil im Grunde derselbe Prozefs — dasselbe Gesetz des dreistufigen Kampfes zwischen Materie und Geist, welches den Fortgang in der Entwicklung bildet. So ist z. B. die Architektur, deren Princip das bestimmende ästhetische Princip des Orientalismus ist, die erste Kunst und als solche wesentlich negativ und abstrakt, weshalb sie denn auch — mag sie nun entstanden sein wie sie wolle — die Natur ganz ignorirt. Ueber diesen Fortschritt in der Gliederung der Künste ist bereits bei Gelegenheit Hegel's[2]) das Nöthige gesagt.

527. Verfolgt man nun die Wirksamkeit jenes negativen Moments, das den Inhalt des Begriffs des *Häfslichen* bildet, so gliedert sich derselbe, nach der obigen Darstellung, naturgemäfs in die-

[1]) Vergl. oben die Einleitung zum 2. Buch (S. 257 ff.). — [2]) S. oben No. 503 (S. 981 ff.)

selben drei Sphären ein, in denen sich die ästhetische Idee überhaupt verwirklicht, oder: er ist zu fassen als metaphysischer Begriff, als anthropologischer, bez. als kulturgeschichtlicher Begriff und als ästhetischer Begriff im engeren Sinne des Wortes, d. h. in Hinsicht auf die künstlerische Darstellung. Auf der ersten Stufe würden z. B. die Kategorien der *Unregelmäfsigkeit*, *Asymmetrie*, *Disharmonie* u. s. f. zu behandeln sein, auf der zweiten müfste gezeigt werden, wie aus dem abstrakten Begriff der Schönheit die Begriffe des *Erhabenen* und *Anmuthigen*, und zu diesen, als positive gesetzt, die entsprechenden Gegensätze des *Gemeinen* und *Plumpen*, welche zugleich die negative Umkehrung derselben bilden (sofern nämlich, als blos negativ gefafst das Erhabene zum Plumpen, das Anmuthige zum Würdelosen d. h. zum Gemeinen wird), woran sich dann das ganze weite Gebiet der Negativitäten anschliefst, das sich durchaus in dieser Doppelbewegung entwickelt, welche durch den Gegensatz der Ruhe und Bewegung bedingt wird.

Wenn wir nämlich Ruhe und Bewegung oder auch Materie und Geist an die Spitze stellen, so ist als die allgemeine ästhetische Form dieses Gegensatzes *Ernst* und *Heiterkeit* zu setzen. Das Ernste steigert sich zum *Furchtbaren*, *Schrecklichen*, *Gräfslichen*, *Scheufslichen*, *Gespensterhaften*, *Dämonischen*, welche alle Synonyme des Erhabenen sind; ebenso aber auch zum *Plumpen*, *Schwerfälligen*, *Rohen*, *Kolossalen* u. s. f. Das Heitere potenzirt sich zum *Naiven*, *Niedlichen*, *Lächerlichen*, *Possirlichen*, welche Synonyme des Anmuthigen sind; ebenso aber auch zum *Leichtfertigen*, *Windigen*, *Koketten*, *Raffinirten*, *Kleinlichen*, *Schwächlichen*. Was so auf der einen Seite ausdrücklicher Gegensatz ist, erscheint auf der andern als Potenzirung; so z. B. ist das *Lächerliche* als Gegensatz zu dem im *Erhabrnen* gesetzten Ernst zugleich die Potenzirung des im Anmuthigen gesetzten Heiteren. Dafs dieses mannigfaltige Gebiet des negativ-Schönen, d. h. des Häfslichen, welches vornehmlich der zweiten der oben dargestellten Entwicklungsstufen, nämlich der Welt des bewufsten Geistes, als sich in der Geschichte ästhetisch realisirenden, angehört, auch seine Konsequenzen in das Gebiet der Kunst hinüberschlägt, darf deshalb nicht Wunder nehmen, da diese Welt ja das wesentliche Substrat ihres Schaffens bildet. In diesem Sinne gestaltet sich das *Erhabene* zum Tragischen, das *Lächerliche* zum Komischen u. s. f.; allein indem es in dieser Weise künstlerisch gewollt wird, verliert das Häfsliche seine negative Bedeutung, es erhält die Bedeutung des Charakteristischen und wird so zum

wirksamen Moment der künstlerischen Gestaltung und Wirkung selbst.

Zwar giebt es auch in diesem Gebiet der Production Formen, in denen das Moment der Negativität vorherrscht, wie die *Satyre*, die *Ironie*, besonders die *Karrikatur;* indeſs ist das Häſsliche darin, wie im ganzen Bereich des Humors, zu dem alle diese Formen gehören, doch immerhin als ideell gesetzt und somit, wenn auch indirekt, zum Träger der Idee gemacht, wodurch ihm gleichsam der Giftzahn ausgebrochen ist. Im Bereich der Kunst ist daher eigentlich gar nicht mehr vom *Häſslichen* zu reden, sondern indem es zum Moment des Künstlerischen selbst herabgesetzt ist, erscheint es als überwunden und der Idee, d. h. dem Ideal, dienstbar gemacht. Als specifischer Widerspruch gegen das Kunstschöne wäre das Häſsliche hier lediglich das Unkünstlerische; dies aber ist nichts als ein subjektiver Mangel, kein Gegensatz innerhalb der Sphäre selbst. Gewiſs giebt es Verirrungen in der Kunst, allein sie fallen nicht der *Kunst* als solcher, ihrem Begriff nach, sondern der zweiten Stufe, der geschichtlichen Entwicklung der ästhetischen Idee in ihrem objektiven Dasein zur Last, d. h. der durch diese beschränkten Anschauung der Künstler selbst, so z. B. der Zopfstyl. So kann man auch die holländische Genremalerei in gewissem Sinne *häſslich* nennen, sofern man nämlich auf den objektiven Inhalt der Darstellung reflektirt. Allein dieser ist seiner äuſseren Erscheinung nach nicht das Wesentliche in der Kunst, sondern die Art und Weise, wie dieser durch die Kulturentwicklung gegebene Inhalt aufgefaſst und sodann, wie er technisch behandelt ist. Gerade hierin aber steht die holländische Genremalerei sehr hoch und höher als z. B. die *idealisirende* altdüsseldorfer Romantik.

528. Wenn wir nun nach dieser nothwendigen Vorbemerkung, die allerdings erst im System selbst näher begründet werden kann, einen Blick auf die *Aesthetik des Häſslichen* von Rosenkranz werfen, so ist sogleich zu bemerken, daſs er in der Gliederung des Stoffs von einem abweichenden Princip ausgeht. Sehen wir vorläufig von der Einleitung ab, so zerfällt sein Buch in drei Abschnitte, welche die Titel tragen: die *Formlosigkeit*, die *Inkorrektheit* und die *Defiguration oder Verbildung*. In der Formlosigkeit behandelt er die *Amorphie*, die *Asymmetrie* und die *Disharmonie*, also diejenigen Begriffe, welche nach unserer Eintheilung in die erste Stufe, d. h. in den Bereich des Naturschönen fallen. Allein er betrachtet sie nicht eigentlich unter diesem Gesichtspunkt, sondern wesentlich schon in ihrer Anwendung auf die Welt des Geistes

und auch speciell der künstlerischen Darstellung. Hier wäre aber sogleich der Unterschied zu machen, ob sie, als gewollt, Momente des künstlerischen Wirkens selbst sind, wie z. B, die Dissonanz in der Musik, oder ob sie blos Fehler sind. Beides sind keine Häfslichkeiten im strengen Sinne, sondern in letzter Bedeutung wäre das Häfsliche das Unkünstlerische, d. h. die subjektive Inkorrektheit. Nun aber behandelt diese Rosenkranz selber im zweiten Abschnitt als Häfslichkeitsform in der Kunst: und dies ist entschieden nicht zu billigen. Inkorrektheit ist lediglich Unvollkommenheit; im objektiven Gebiet, d. h. im Bereich des Naturschönen, ist sie mangelhafter Ausdruck der Idee und insofern häfslich; im subjektiven Gebiet des Kunstschönen ist sie mangelhaftes Können des künstlerischen Subjekts, also nichts Häfsliches, sondern etwas Unkünstlerisches. Das *geistig-Häfsliche,* was Rosenkranz[1]) dem *natürlich-Häfslichen* gegenüberstellt, ist selber objektiv, z. B. das Unsittliche, die Zudringlichkeit, die Taktlosigkeit, gemeine Gesinnung u. s. f.; aber dieses geistig-Häfsliche hat mit der Kunst nichts zu thun, im Gegentheil kann dieses Häfsliche als Charakteristisches sogar Gegenstand der künstlerisch-vollendetsten Darstellung sein. Es ist mithin durchaus gegen diese Bedeutung des Häfslichen als eines künstlerisch-Inkorrekten Protest einzulegen. Die Rosenkranz'sche Auffassung verschiebt den Begriff aus seiner eigentlichen Sphäre der Negativität und macht ihn zu einer blofsen Negation, zu einer subjektiven Mangelhaftigkeit. Alles, was er daher über „Inkorrektheit „in den besonderen Stylarten“ sowie „in den einzelnen Künsten“ sagt, ist an sich richtig und zeugt von vielseitiger und feiner Beobachtung, nur gehört es nicht in eine *Aesthetik des Häfslichen,* sondern in eine Theorie der Künste.

Der dritte Abschnitt geht nun auf den eigentlichen substanziellen Gehalt des Gebiets des Häfslichen ein, sofern es dem objektiven Dasein des bewufsten Geistes angehört. Die *Verbildung* zerfällt in drei Klassen: das *Gemeine,* das *Widrige* und die *Karrikatur.* Die letztere scheiden wir sogleich ab, weil sie dem Kunstgebiet angehört und keinen koordinirten Begriff zum Widrigen und Gemeinen bildet; sondern diese beiden Formen des Häfslichen sind vielmehr die Substrate für die Karrikatur, die als künstlerische Potenzirung derselben sie zur ideellen Vernichtung bringt und dadurch das Ideal unter der Form der Negation des Negativen restituirt. Die *Karrikatur* kann, wenn sie innerhalb ihrer wahren Aufgabe

[1]) *Aesthetik des Häfslichen* S. 115.

bleibt, ebensowenig wie der *Witz* auf das an sich Bedeutende, sofern es Dies ist, sondern höchstens nur auf das jedem in der Erscheinung auftretenden Bedeutenden und Idealen anklebende Endliche und Zufällige sich richten, aufserdem aber nur auf das Gemeine. Richten sich die Karrikatur, die *Persifflage*, die *Satyre*, überhaupt der negative Humor, auf etwas Substanzielles als solches, so werden sie selbst gemein und setzen sich aus dem Bereich des Künstlerischen, d. h. des Ideellen, ebenso heraus wie das Unzüchtige. Als so von der Idee verlassen, wirkt die Karrikatur auch nicht mehr komisch, sondern selber widerlich und gemein. Die *Travestie* hat hievon etwas an sich, sie ist das Herabziehen des Pathetischen nicht in's Komische, sondern in's Burleske und Triviale; und wird dadurch selbst trivial. Man versuche einmal, die *Odyssee*, den *Faust*, *Romeo und Julie* zu travestiren: das Resultat wird lediglich degoutant sein. Eher schon eignen sich die *Aeneide* und selbst die Schiller'schen Dramen dazu, weil hier das Pathos häufig zu reflektirt auftritt.

Was nun, nach Abscheidung der Karrikatur, die einen besonderen Abschnitt bilden müfste, sofern sie das *Häfsliche* als künstlerisches Wirkungsmoment behandelt, die beiden andern Hauptkategorien, das *Gemeine* und das *Widrige* betrifft, so dünkt uns, dafs auch zwischen diesen kein rechter Gegensatz herrscht: das Widrige möchte unter allen Umständen wohl auch gemein sein können, z. B. das Plumpe, das Ekelhafte u. s. f.; umgekehrt aber ist nicht abzusehen, warum das Gemeine nicht widrig wirken sollte. Der Grund liegt darin, dafs das *Gemeine* nach seiner Qualität, das *Widrige* nach seiner Wirkung zu fassen ist, so dafs die darunter subsumirten Begriffe nothwendig aneinandergrenzen müssen. Höchstens bilden sie eine Steigerung innerhalb desselben Qualitätsbegriffs. Dennoch vertheilt Rosenkranz die darunter subsumirten Begriffe so, dafs man herausfühlt, er habe den tieferen und wahren Gegensatz wohl empfunden: so z. B. dort das *Kleinliche*, hier das *Plumpe*, das *Gewöhnliche* und das *Gespenstige* u. s. f Dieser wahre Gegensatz ist derselbe, der auch dem des *Erhabenen* und *Anmuthigen* zu Grunde liegt: ernste Ruhe und heitere Beweglichkeit. Dies ist schon oben erläutert. Der geistvolle Verfasser würde, glauben wir, zu noch fruchtbareren Resultaten gekommen sein, wenn er sein System der Häfslichkeitskategorien auf dieser Basis aufgebaut und daraus entwickelt hätte. Dennoch ist die durch zahlreiche Beispiele unterstützte Anschaulichkeit der Darstellung hoch anzuerkennen und ein wahrer Schatz für die Aesthetik.

529. Erst jetzt können wir zur *Einleitung* uns wenden, welche die principielle Begründung dieses ganzen Systems enthält. Wenn irgendwo, so müssen wir hier den Grund für die theilweise Ablenkung von dem richtigen Wege zur völligen und allseitigen Ergründung des Gebiets des Häfslichen finden. Er spricht zuerst über das Häfsliche als Negatives überhaupt und bemerkt[1]): „Wäre „das Schöne nicht, so wäre das Häfsliche gar nicht, denn es exi„stirt nur als Negation desselben.“ Hier ist nun zunächst zu sagen, dafs wie das Häfsliche durch das Schöne bedingt ist, so auch das letztere nur durch das Häfsliche möglich wird. Dies hat Rosenkranz verkannt. Nur durch die Negativität seiner selbst kommt das Schöne zur Wirklichkeit. Zweitens ist es zu viel oder zu wenig gesagt, das Häfsliche nur als die Negation des Schönen zu bezeichnen. Das Schöne ist nur als Erscheinung; wird die Erscheinung negirt, so bleibt vielleicht die abstrakte Idee, die Wahrheit, übrig, aber vom Häfslichen ist dann ebensowenig wie vom Schönen mehr die Rede. Sondern das Häfsliche ist die Negativität im Prozefs der ästhetischen Idee. Ferner sagt Rosenkranz, dafs die Unterwerfung des Häfslichen unter das Schöne das *Komische* sei; er stimmt hier also Ruge zu. Allein dies ist nur die eine Seite des wahren Verhältnisses, denn mit demselben Recht kann diese Versöhnung als das *Tragische* ausgedrückt werden. Oder findet hier etwa, da doch das Tragische den eigentlichen Gegensatz gegen das Komische bildet, eine Unterwerfung des Schönen unter das Häfsliche statt? Er geht dann auf das *Unvollkommne* und das *Naturhäfsliche* über, worin er, wie uns dünkt, das Allgemeine und Objektive nicht scharf genug vom Subjektiven, d. h. von Dem, was man unter *Natur* in ihrer Beziehung zur Anschauung versteht, trennt. Die landschaftliche Schönheit oder Häfslichkeit hat mit den objektiven Formen der Natur, z. B. im Krystall, der Muschelbildung, der vegetabilischen und organischen Gestaltung nichts zu thun; jene gehört nur der Sphäre des anschauenden Subjekts an und hat keine objektive Existenz. Dann spricht er über das *Geisthäfsliche* und das *Kunsthäfsliche*. Er sagt[2]): „die Natur mischt Schönes und Häfsliches „nach der Zufälligkeit zusammen. Die empirische Wirklichkeit des „Geistes thut dasselbe. Um daher das Schöne an sich zu geniefsen, „mufs es der Geist hervorbringen und zu einer eigenthümlichen „Welt für sich abschliefsen. So entsteht die Kunst.“ Hier unterscheidet Rosenkranz also die drei Stufen oder Sphären des Schö-

[1]) S. 7. — [2]) S. 35.

nen mit vollkommner Schärfe. Und damit tritt ihm denn die allerdings wichtigste Frage entgegen, wie es ohne Widerspruch zu denken sei, „dafs die Kunst auch das Häfsliche hervorbringe, da ihre „Aufgabe doch die Hervorbringung des Schönen sei“ ... „Wollte „man“ — bemerkt er — „hierauf antworten, dafs die Kunst allerdings das Häfsliche hervorbringe, jedoch als ein Schönes, so würde „man offenbar zu dem erstbemerkten Widerspruch nur einen zweiten und gröfseren hinzufügen.“ Mit gröfserem, jedoch auch nicht völligem Recht lehnt Rosenkranz die Nothwendigkeit des Häfslichen in der Kunst durch den *Kontrast* ab. Er unterscheidet den Kontrast ausdrücklich vom Häfslichen, und doch ist in beiden das Wesentliche die Differenz. Er führt die Architektur, Skulptur, Musik, Lyrik an, in denen man den Satz, „dafs das Häfsliche des Schö„nen wegen da sei, schwerlich bewähren könne.“ Allein in allen Künsten entspringt die konkrete Schönheit nicht aus dem Dasein unmittelbarer Idealität, sondern aus der vermittelten, d. h. aus der Auflösung der Differenz. Fehlt das negative Moment — und dies ist das Princip des Häfslichen — so fehlt auch die Entwicklung, die Gliederung, die Totalität, kurz die aus dem Mannigfaltigen sich zusammenschliefsende Einheit. Man spricht von *malerischer Unordnung:* was ist dies anders als die durch die Negativität in die Harmonie der Plastik gebrachte Bewegung? In derselben Weise wird die blofse Regelmäfsigkeit und Symmetrie der Architektur in die Harmonie der Plastik aufgehoben, wie diese in die Eurythmie des Malerischen. Solches Aufgehobenwerden ist aber ein Negativgesetzt-werden. Eine Ruine z. B. ist, architektonisch betrachtet, Mangelhaftigkeit, Zerstörung, Verfall; malerisch betrachtet umgekehrt sogar eine höhere als blos architektonische Schönheit.

Rosenkranz fafst den Begriff des Häfslichen von vorn herein zu enge und deshalb entdeckt er in ihm nicht das Moment des Stimulirenden, d. h. des die Schönheit aus ihrer idealen Ruhe, welche abstrakte Identität und Leerheit ist, Erweckenden, in Bewegung Setzenden. Er definirt die Nothwendigkeit des Häfslichen dadurch, dafs, „weil die Kunst das sinnliche Element nöthig habe“ (und hierin sieht er ihre Schranke), „um die Erscheinung der Idee nach ihrer „Totalität auszudrücken“, damit „die Möglichkeit des Negativen ge„setzt“ [1]) sei, und dafs deshalb „die Kunst, will sie nicht die Idee „einseitig zur Anschauung bringen, das Häfsliche nicht entbeh„ren könne“. Dies beruht auf einer Auffassung, welche das Häfsliche

[1]) S. 38.

nur als eine bedauerliche Nothwendigkeit, die durch das Gebundensein der Idee an die Endlichkeit bedingt ist, betrachtet; und mit einer solchen Auffassung können wir uns nicht befreunden. Denn geht man bei diesem Satz auf seinen tieferen Grund, so wird damit der künstlerische Schein nicht eigentlich als Scheinen der Idee, sondern negativ als ein Mangel des Schönen betrachtet. Dieses Zum-Schein-Herabsetzen der Wirklichkeit, als der Endlichkeit, ist aber gerade die Affirmativität des Schönen, und die darin wirksame Negativität ist nicht blos eine traurige Nothwendigkeit, sondern eine durch die Konkrescion der Idee selbst geforderte Differenz, durch deren Aufhebung allein die Schönheit sich wahrhaft realisirt. Ist nun so dem Häſslichen sein Recht widerfahren — aber dies muſs zuvor geschehen, denn nur darin liegt seine ästhetische Nothwendigkeit —, d. h. wird anerkannt, daſs es allein als reine Negativität das Schöne in Fluſs zu bringen und darin zu erhalten vermag, bis dieses sich in allen seinen Gestaltungen konkrescirt hat, dann mag es gegenüber diesen Gestaltungen selber als das Reich der Miſsgestaltung derselben ästhetischen Idee, gleichsam als Schattenreich des Ideals, festgehalten und als Häſsliches im engeren Sinne, d. h. als Widerspruch des Schönen, begriffen werden. Beschränkt man sich aber auf die letztere Auffassung, wie es Rosenkranz und noch viel mehr die andern Aesthetiker thun, dann ist es unmöglich, sein Wesen als absolute Bedingung für die Entwicklung des Schönen aufzufassen, namentlich im Bereich des Kunstschönen. Was daher Rosenkranz über das Vorkommen des Häſslichen in den Künsten, d. h. in den realen Leistungen derselben, bemerkt, betrifft keineswegs das metaphysische Element des Häſslichen, sondern meist nur die subjektive Mangelhaftigkeit im ästhetischen Empfinden oder technischen Können der in einer gewissen Zeit lebenden und von ihr beeinfluſsten Künstler.

Dies ist nun derjenige Punkt, an welchem das sonst so lehrreiche Werk des geistvollen Verfassers eine Lücke darbietet, die auszufüllen die Aesthetik die fernere Aufgabe hat; d. h. es handelt sich darum, einmal die absolute Bedeutung des Häſslichen für die Konkrescion des Schönen überhaupt und sodann die dauernd nothwendige Wirkung dieser Negativität für den Fortgang des Schönen durch seine Gestaltungssphären hiedurch aufzuzeigen.

Ehe wir zu dem bedeutendsten Aesthetiker nicht nur unter den Hegelianern, sondern überhaupt der neueren Zeit übergehen, nämlich zu Vischer, wollen wir hier einen kurzen Rückblick auf die ästhetische Literatur dieser ganzen Epoche werfen.

3. Uebersicht über die anderweitige ästhetische Literatur dieser Epoche.

530. Theils im Anschlufs an die in der zuletzt mitgetheilten Uebersicht genannten Werke über Aesthetik, theils beeinflufst durch die Hegel'sche Philosophie, treten noch zahlreiche weitere Erscheinungen auf, welche von ebenso verschiedenem Werth als Charakter sind. Viele derselben zeigen, gegenüber der strengeren Wissenschaftlichkeit, mit welcher seit Kant die Aesthetik behandelt wurde, eine Tendenz zur Popularisirung, die sie eigentlich einer ernsthafteren Kritik entzieht. Andrerseits werden nun auch andere Betrachtungsweisen hervorgehoben, neben der geschichtlichen besonders die psychologische und physiologische. Diese sind zum Theil bedeutend und für die Wissenschaft förderlich. Es ist unmöglich, sie alle zu charakterisiren, und auch, weil neue Principien von ihnen nicht aufgestellt werden, nicht nöthig. Wir heben darunter folgende Werke hervor: Hausmann: *Allgemeine Geschmackslehre* (Zerbst 1830). — W. E. Weber: *Die Aesthetik aus dem Gesichtspunkt gebildeter Freunde des Schönen*; 2 Abtheilungen (Darmstadt 1834—36). — H. v. Kaiserlingk: *Lehre vom Schönen, oder Aesthetik* (Leipzig 1835). — L. Steckling: *Kalologie oder die Lehre vom Schönen* (Leipzig 1835). — Mit kritischem Sinn und historischer Sachkenntnifs versehen, behandelte v. Rumohr in seinen *Italienischen Forschungen*, 2 Theile (Berlin und Stettin 1827) einige ästhetische Fragen in den einleitenden Abhandlungen: *Haushalt der Kunst* und *Verhältnifs dsr Kunst zur Schönheit*; allein so schätzbar seine Zusammenstellung und Kritik der verschiedenen Ansichten Lessing's, Winckelmann's, Herder's, Schelling's u. s. f. sind, so beschränkt sich doch seine Erörterung meist hierauf, ohne zu einer eigentlichen philosophischen Behandlung zu gelangen. Endlich können wir noch erwähnen: H. Ritter: *Ueber die Principien der Aesthetik* (Kiel 1840), doch schliefst sich dieser bereits an Schleiermacher an; ebenso Lommatzsch: *Die Wissenschaft des Ideals oder die Lehre vom Schönen* (Berlin 1835). — Theils unter dem physiologischen, theils unter dem psychologischen Gesichtspunkt behandeln Carus und Fischer die Aesthetik. Dieser schrieb: *Naturlehre der Seele* (Basel 1834); Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei* (Leipzig 1831), *Psyche* (Pforzheim 1846), *Ueber die Formen der Hand* (Stuttgart 1846), *Symbolik der menschlichen Gestalt* (Leipzig 1853), *Die Proportionslehre der menschlichen Gestalt* (Leipzig 1854). Diese reichen also schon bis in die neuere Zeit.

Unter dem Einflufs Hegel's stehen die Werke von Bohtz: *Die Idee des Tragischen* (Göttingen 1836), Fr. Brataneck: *Zur Ent-*

wicklung des Schönheitsbegriffs (Brünn 1841), Kuno Fischer: *Diotima oder die Idee des Schönen* (Pforzheim 1849), A. E. Umbreit: *Aesthetik.* 1 Thl. (Leipzig 1838), M. Carriere: *Das Wesen und die Formen der Poesie* (Leipzig 1856), *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit* (Leipzig 1863—67) und *Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst* (Leipzig. F. A. Brockhaus. 1859.) 2 Bände, Joseph Baier: *Aesthetik in Umrissen* (Prag 1856), Hinckel: *Allgemeine Aesthetik für das gebildete Publikum* (Pforzheim 1847), Konrad Hermann: *Grundrifs einer allgemeinen Aesthetik.*

Wenn wir diesen aufserordentlichen Reichthum an ästhetischen Arbeiten in Deutschland überschauen, so fällt die Dürftigkeit der früher so reichen ausländischen ästhetischen Literatur um so mehr auf. In Frankreich ist aufser dem nur französisch geschriebenen Werke Ch. de Bonstetten's *Recherches sur la nature et les loix de l'imagination* (Genf 1807) 2 Bde. und Cousin's Buch *Sur le Vrai, le Bien et le Beau,* welches Hegel'sche Gedanken durch sentimentale Reflexionen verwässert, nichts zu notiren, ebensowenig in England. Von italienischen Aesthetiken gehören etwa hieher: Giov. Batt. Talia: *Saggio di Estetica* (Vened. 1822) und L. Pasquali: *Istituzioni di Estetica,* 2 Bände (Padua 1827); die Holländer zehren noch immer an Hemsterhuys, wie van Beeck Calkoen *Euryalus oder das Schöne,* übersetzt von Heidekamp (Leipzig 1803). Erst in ganz neuster Zeit ist von Dr. J. van Vloten eine Aesthetik in zwei Bänden unter dem Titel *Aesthetica of Leer van den Kunstmaak* (2te Auflage. Deventer. A. ter Gunne 1871. 72) erschienen, die jedoch — wie schon der Zusatztitel: *Naar uit-en in-heemsche Bronnen voor Nederlanders bewerkt* bekennt — mehr eine eklektische Zusammenstellung von ästhetischen und kunsthistorischen Ansichten fremder Schriftsteller enthält, als dafs sie als eine philosophische Bearbeitung der Wissenschaft selbst zu betrachten wäre. Die übrigen Nationen kommen überhaupt für die Aesthetik nicht in Betracht.

Schliefslich sei auch noch der lexikalischen Schriften erwähnt. Nach Sulzer's Schema entstanden mehrere Wörterbücher für Kunst; doch sind nur wenige von principiellem Werth: Gruber *Wörterbuch zum Behuf der Aesthetik der schönen Künste* u. s. f. (Weimar 1810); Millin *Dictionnaires des beaux-Arts* (Paris 1806.) 3 Bde.; Jeitteles *Aesthetisches Lexicon* Bd. I. (A—K) (Wien 1835).

---

§. 65. 4. Theodor Vischer.

531. Dem ausführlichen, in vier Bänden dargestellten System der Aesthetik von Fr. Theod. Vischer gegenüber fühlen wir doppelte Veranlassung, den Leser daran zu erinnern, daſs es sich für uns in diesem Versuch einer kritischen Geschichte der Aesthetik weder um eine ausführliche Kritik der einzelnen Werke noch um eine erschöpfend charakterisirende Darstellung ihres Gesammtinhalts handelt, sondern wesentlich nur um eine Kritik der Principien, in deren geschichtlicher Logik sich der nothwendige Fortschritt des ästhetischen Bewuſstseins wiederspiegelt. Es könnte sonst auffallend erscheinen, daſs wir frühere Aesthetiker, wie — um von den Engländern und Schotten zu schweigen — Schiller, Jean Paul, Wilh. von Humboldt, Schlegel u. s. f. u. s. f., welche meist nur Specialfragen aus dem Bereich des Schönen zum Gegenstande ihrer Betrachtung machten und sich weder an philosophischer Tiefe und Klarheit noch an Reichthum des Stoffs, am wenigsten aber an systematischer Durcharbeitung des letzteren mit Schelling, Schleiermacher, Weiſse, besonders aber mit Hegel und vollends mit Vischer vergleichen lassen, in verhältniſsmäſsig groſser Ausführlichkeit behandelten, während wir bei den systematischen Aesthetikern nur einige bestimmte Punkte in Betracht zu ziehen uns veranlaſst finden. Allein einerseits bilden doch jene unsystematischen Aesthetiker immerhin und namentlich in stofflicher Beziehung die Voraussetzung der systematischen, andrerseits kommt bei einem System vor Allem das Princip in Betracht, weil aus diesem die Vorzüge wie die Fehler desselben sich naturgemäſs entwickeln und folglich auch allein daraus zu erklären sind. Man kann bei einem strenggegliederten philosophischen System, weil es ein Organismus ist, fast, wie Cuvier aus einem Wirbelknochen das ganze Gerippe des Thiers, so aus der Fassung eines principiell wichtigen Punktes den wesentlichen Gang der Entwicklung bestimmen. Das Uebrige, Stoffliche, ist für die objektive Förderung der Wissenschaft von groſsem Werth und darf auf kritische Anerkennung Anspruch machen; allein für die kritische Geschichte, namentlich für die unsere, deren Zweck wesentlich in der Feststellung des relativ höchsten Standpunkts für die Grundlegung des neuen Systems beruht, kommt der Stoff doch nur insoweit in Betracht, als sich darin die Eigenthümlichkeit — d. h. relative Wahrheit — des betreffenden Princips manifestirt. Allerdings werden auch nach dieser Seite hin Punkte sich der Kritik darbieten, die als praktische Konsequenzen des Princips die

Tragweite und Geltungskraft desselben am deutlichsten an den Tag legen. Und in dieser Hinsicht können wir sogleich auf zwei Punkte hinweisen, an denen der substanzielle Werth eines ästhetischen Systems gemessen werden kann, nämlich: die **Feststellung der metaphysischen Grundbegriffe** und das **Princip für die Eintheilung der Künste.**

1. Allgemeiner Standpunkt und Methode.

532. Die Thatsache, dafs Vischer Hegelianer ist und seine Aesthetik auf Hegel'schem Princip beruht, bedeutet für uns nicht, dafs er blind auf die Lehren seines Meisters schwört, sondern zunächst nur, dafs er wie dieser sich in das Centrum der Idee stellt und von diesem architektonischen Punkt des Denkens die Welt der Realitäten in dialektischen Flufs bringt. Bei der bekannten Erzählung von dem Dictum des Archimedes, der doch ein berühmter Mathematiker war, ist uns immer der eigenthümliche Umstand in dem *Festen Punkt* aufgefallen, dafs — mag dieser nun inner- oder aufserhalb der *Welt* gedacht sein — die vorausgesetzte Absolutheit in solcher Festigkeit ein Widerspruch in sich selbst ist. Ist nämlich solche Festigkeit als wirklich gesetzt, so ist sie doch nur in Bezug auf ein zweites, sei es ebenfalls festes, sei es bewegtes Moment vorhanden: damit aber ist sie nicht absolute Festigkeit, sondern relative; und solch' fester Punkt würde entweder gegen die bewegten Punkte der Welt selber bewegt sein — und dann wäre seine vorgebliche Festigkeit lediglich Illusion — oder aber (und dies ist die wesentlichere Konsequenz) er erforderte, um in Wahrheit fest zu sein, einen **zweiten** festen Punkt. Aber auch in diesem Falle wäre seine Festigkeit nur eine relative, d. h. Wechselbeziehung zwischen zwei Festigkeiten.

Wendet man diese mathematische Symbolik auf das philosophische Denken an, so ist das *absolute Denken* dem archimedischen Punkt des absoluten Idealismus zu vergleichen, welcher mithin, um wahrhaft *fest* zu sein und damit „die Welt aus den Angeln zu heben“, nothwendig einen zweiten fordert, welcher dem ersten gegenüber einerseits seine Selbstständigkeit behauptet, andrerseits mit ihm in lebendiger Wechselbeziehung steht. Diesen zweiten festen Punkt verleugnet Hegel und die ihm darin folgenden Hegelianer zwar nicht, aber sie suchen ihm gewissermaafsen seine Unbedingtheit zu rauben, indem sie ihn nur als durch den ersten gesetzt, nicht auch umgekehrt hinstellen. Die Theosophisten des Hegelianismus nannten ihn *Gott*. Dieser Ausdruck bringt die Gefahr mit

sich, sofort die Unbedingtheit ebenso ausschliefslich an diesen Punkt zu knüpfen, wie die Sophisten es hinsichtlich des ersten thaten; die Männer des Centrums möchten eine Art Transaction zwischen beiden Richtungen schliefsen, aber sie erreichen damit doch nur eine Verdunkelung der Differenz, keine wahrhafte Versöhnung der Gegensätze; Schelling hatte in seiner intellektuellen Anschauung eine Ahnung von der Wahrheit, aber er brachte es doch nur bis zur Polarisation der Entgegengesetzten. Die Wahrheit aber ist dies, dafs der Dualismus in diesem absoluten Gegensatz sich allerdings in einem höheren Identischen aufhebt, aber nicht für das Bewufstsein, für das reflektirende Denken, sondern — weil nicht in Form systematischer Erkennbarkeit und logischer Bestimmtheit, sondern gleichsam nur blitzweise und in den Momenten höchster Entsubjektivirung und prophetischer Ahnung, über die man weder sich noch Andern Rechenschaft zu geben vermag — für diejenige *Intuivität des Geistes*, in welcher alle Differenz zwischen Erfahrung und Reflexion verschwindet.

Was schon in Worte gefafst werden kann, fällt darum auch sofort dem Bewufstsein, d. h. der Beschränktheit des subjektiven Denkens anheim, und die Gedanken, welche dieses, gleichsam sich erinnernd, über das Absolute vorbringt, sind im besten Falle nur symbolische Andeutungen, gleichsam Farbenreflexe jenes reinen Lichtes, von dessen Strahl der Geist nur auf Momente mehr geblendet als durchleuchtet wird. Vergeblich müht sich das Denken, welchem als Ausdruck nichts als die armselige menschliche Sprache zu Gebote steht, ab, den einfachen Inhalt jener absoluten Identität des ewigen Denkens und ewigen Seins für das Denken zu objektiviren. Es ist eine eitle Selbstüberhebung des Denkens, zu meinen, dafs es mehr davon erkennen und für die Erkenntnifs darlegen könne als eine Allegorie der Wahrheit. Wie Semele von der realen Erscheinung des donnernden Zeus in Flammen verzehrt werden mufste, wie der Jüngling zu Sais von dem Anblick der Göttin im Tode verblich, so müfste unsere subjektive Beschränktheit nothwendigerweise zerstört werden, wäre das Denken fähig, sich zur absoluten Erkenntnifs, d. h. zum vollen Bewufstsein des Absoluten zu erheben.

So lange die Philosophie sich mit der Einbildung solcher Erhebung schmeichelt, wird sie auch der Selbsttäuschung ausgesetzt sein und nothwendig auf Abwege gerathen. In dieser Hinsicht ist Schelling, welcher überall auf die Einheit des intuitiven und reflektirenden Erkennens dringt, wenn er auch vielfach gegen dies

Princip *in praxi* sündigt, Recht zu geben, wenn er [1]) z. B. bemerkt: „Begriff ohne Versinnlichung durch die Einbildungskraft ist ein „Wort ohne Sinn, ein Schall ohne Bedeutung", oder wenn er Kant vorwirft, er habe „die Anschauung als die niedrigste Stufe der Er„kenntnifs bezeichnet, während sie vielmehr das Höchste im mensch„lichen Geiste sei, Dasjenige, wovon alle übrigen Erkenntnisse erst „ihren Werth und ihre Realität borgen."

Ist damit aber die Wahrheit für das Denken selbst zu einem Buch mit sieben Siegeln hingestellt, alles Wissen nur als relatives bezeichnet, was fernerhin keinen Werth mehr habe? Keineswegs. Ist etwa die Kunst, trotz aller Beschränktheit und Mangelhaftigkeit ihrer Einzelerscheinungen, nicht ihrem Begriff nach die Verwirklichung der Schönheit? Hört die Schönheit auf, Schönheit zu sein, weil sie sich nur als unendliche Mannigfaltigkeit der Entwicklung offenbart? Ebensowenig die philosophische Wahrheit: die sich unendlich entwickelnde Totalität der philosophischen Principien, welche überall vorhanden und niemals vollendet ist, d. h. die Geschichte der Philosophie, ist die wahrhafte Wahrheit des philosophischen Denkens, und wie Hegel die *Weltgeschichte* als den „Fortschritt im Bewufstsein der Freiheit" definirt, so ist die Geschichte des Denkens der Fortschritt im Bewufstsein der Wahrheit. Der echte Philosoph wird nicht sein Denken und sein System als das letzte und erreichbar höchste betrachten: diese eingebildete Absolutheit des Denkens wäre vielmehr ein Beweis für die Beschränktheit seines Standpunkts; sondern er wird die Nothwendigkeit des Fortschritts auch über ihn selbst hinaus, was er auch geleistet, bis zu welcher Stufe er den Gedanken auch gefördert haben mag, als ein Lebensprincip der Philosophie selbst betrachten müssen. Wir arbeiten alle am Weinberge des Herrn, aber den reinen Nektar zu trinken, ist den Arbeitern versagt; sie müssen sich mit gährendem Most begnügen.

533. Was Vischer betrifft, so zeigt seine ganze Behandlung der ästhetischen Wissenschaft in formaler Beziehung, dafs er von jener Einbildung der absoluten Bedeutung des philosophischen Denkens nicht frei ist; und zwar aus zwei Gründen: einmal würde er sonst sich seine Arbeit nicht durch einen ganz überflüssigen und höchst schwerfälligen Apparat einer bis zur Unverständlichkeit gehenden philosophischen Sprachtechnik so überaus sauer und für den Leser so ungeniefsbar gemacht haben. Man pflegt der Wahrheit,

[1]) *Abh. zur Erl. des Idealismus der Wissenschaftslehre* I.

wie der Ehrlichkeit, mit Recht eine unmittelbare Ueberzeugungskraft beizulegen, welche gar nicht in dem festen Zusammenhang ihrer logischen Gründe, sondern in einem direkt wirkenden, fast geheimnifsvollen Etwas beruht, das jeden Zweifel beseitigt. Es ist nicht immer leicht, den mit einem komplicirten Apparat logischer Schlufsfolgerungen — wir wollen gar nicht einmal sophistische Scheinbeweise annehmen — auftretenden Irrthum von der Wahrheit zu unterscheiden. Aber der unbefangene Sinn findet sich leicht zurecht: wo die Wahrheit ist, auch wenn sie eingeschränkt auftritt, hört für ihn jedes Bedenken auf; gegen die im vollen Harnisch dialektischer Deduction auftretende Unwahrheit vermag er trotz aller Unwiderleglichkeit den Zweifel nicht zu unterdrücken. Hier behält das Goethe'sche Wort sein unbedingtes Recht:

„Es trägt Verstand und rechter Sinn
Mit wenig Kunst sich selber vor!
Und wenn's Euch Ernst ist, was zu sagen,
Ist's nöthig, Worten nachzujagen?"

Dies ist der eine Grund: die in der That den Werth und besonders die Brauchbarkeit des Werkes ganz unnöthiger Weise verdunkelnde und abschwächende Technologie und die damit im Zusammenhang stehende Zerlegung des Stoffs in *rein wissenschaftliche Paragraphen* und mehr populär-gehaltene, theils erläuternde theils kritisch-historische Zusätze. Auf diesen letzteren Punkt kommen wir noch zurück. Es lohnte sich schon, dafs Jemand, der völlig in allen Principienfragen mit Vischer übereinstimmte — was freilich bei uns nicht der Fall ist — das Werk in der Weise umarbeitete, dafs das Ganze in einen Gufs gebracht würde; es dürfte dadurch ohne Zweifel sehr gewinnen und jedenfalls für einen gröfseren Leserkreis zugänglich werden. Ein zweiter Grund fällt noch mehr in's Gewicht: er beruht in der leicht nachweisbaren, weil häufig genug hervortretenden Differenz, welche zwischen der von ihm in Bewegung gesetzten Dialektik und seinem feinen und gesunden Takt für das Wahre herrscht. Diese Differenz führt ihn zu einer doppelten Art von mifslichen Konsequenzen. Das philosophirende Subjekt ist — wo die *objektive* Nothwendigkeit des dialektischen Prozesses mit seinem Instinkt für das Richtige in Widerspruch geräth — in Verlegenheit, nach welcher Seite hin es sich wenden solle. Scheint ihm die Sache von nicht gerade grofser Erheblichkeit, dann besinnt es sich nicht, den Instinkt auf dem Altar der Dialektik zu opfern, so schwer es ihm auch zuweilen werden mag; betrifft es jedoch eine fundamentale Frage —, z. B. ob das Schöne nur Sache der

Form sei oder ob es auch in Beziehung zu substanziellem, etwa ethischem Gehalt stehe —: dann mufs entweder die Dialektik nachgeben, d. h. sie wird so „geknetet und zugerichtet", dafs sie eine Elasticität gewinnt, welche sie fähig macht, jede beliebige Gestalt anzunehmen — oder aber — und auch dies ist Vischer, z. B. bei dem hier erwähnten Punkt, passirt — er kommt, da er an einer Stelle das eine Princip, also hier die rein formale Bedeutung des Schönen, an einer anderen die Beziehung desselben auf den Gehalt dialektisch entwickelt, in einen Widerspruch mit sich selbst, der dem unbefangenen Leser nothwendig ein Mifstrauen gegen solche elastische Dialektik überhaupt einflöfsen mufs.

In der That beruht also auch bei Vischer das eigentlich Werthvolle und Gehaltreiche nicht in Dem, was, vom philosophischen Gesichtspunkt betrachtet, den wesentlichen Inhalt seines Werkes bildet, nämlich in den fettgedruckten Paragraphen, sondern in den erläuternden Zusätzen dazu. Würden die letzteren aufserdem von den ermüdenden kritischen Bemerkungen, die entweder in einen kritischen Anhang am Schlufs des Ganzen zu verweisen oder noch besser zu einer zusammenhängenden kritischen Geschichte der Aesthetik zu verarbeiten wären, befreit, so würden wir in diesen vortrefflichen erläuternden Zusätzen die reinste und reichste Frucht der kunstwissenschaftlichen Forschungen des ausgezeichneten Mannes besitzen, vor dessen umfassender Sachkenntnifs und ebenso tiefem wie feinem Geist wir die höchste Bewunderung fühlen.

534. Hinsichtlich der kritischen Bemerkungen, mit denen Vischer jeden Paragraphen begleitet, indem er bei jedem in demselben behandelten Gedanken alle Aesthetiker von Plato und Aristoteles bis auf neueste Zeit herab, die etwas Wesentliches darüber vorgebracht, die Revue passiren läfst, um sie unter Zustimmung oder Abweisung ihrer Gedanken bis zu dem erläuternden Zusatz des nächsten Paragraphen zu entlassen, müssen wir noch einen Punkt in's Auge fassen, der uns von principieller Bedeutung erscheint und daher für die ganze Betrachtung des Vischer'schen Werkes von Wichtigkeit ist: Vischer leugnet die Möglichkeit einer kritischen Geschichte der Aesthetik und verleugnet damit das echt Hegel'sche Princip, zu dem auch wir uns aus voller Ueberzeugung bekennen, dafs die Wahrheit einer Wissenschaft die Geschichte derselben ist, und zwar nicht nur in dem Sinne die Geschichte, dafs die letzte Stufe der Entwicklung die voraufgehenden Stufen als Momente in sich enthält, sondern auch in dem, dafs damit die unendliche Entwicklungsfähigkeit der Wissenschaft für die

Zukunft als ein nothwendiges Moment derselben ausgesprochen wird. In diesem Sinne sagt Hegel von der Philosophie: „Jeder ist der „Sohn seiner Zeit; so ist die Philosophie ihre Zeit in Gedanken „gefafst", womit er, da die Zeit fortgeht, die Nothwendigkeit der Entwicklung, nämlich dieses Moment der *Entwicklung* als wesentliches Moment der Wissenschaft selbst, d. h. ihrer Totalität und Wahrheit, bezeichnet. Wir hätten oben diesen Punkt als einen dritten Grund für die Behauptung ansehen können, dafs Vischer an der Einbildung leidet, irgend ein in der Geschichte auftretendes philosophisches System, also beispielsweise in der Aesthetik das seinige, könne absolute Bedeutung, unbedingte Geltungskraft besitzen und trage nicht von vorn herein schon dadurch, dafs es in einer bestimmten Zeit auftritt, den Stempel der Endlichkeit, d. h. der Beschränktheit an sich. Wenn aber ein Mann wie Vischer eine solche Ansicht ausspricht, so ist es immerhin von Werth, seine Gründe dafür kennen zu lernen, ohnehin in diesem Falle, wo es sich in der That um eine Fundamentalfrage im eigentlichsten Sinne des Worts, nämlich um die Frage einer kritischen Grundlegung der Aesthetik handelt. Ist nämlich eine kritische Geschichte der Aesthetik unmöglich, d. h. ist ein stufenweises Fortschreiten des ästhetischen Bewufstseins als ein in sich organisch gegliederter Entwicklungsgang der ästhetischen Idee selbst, so dafs jede höhere Ansicht sich nicht nur als die geforderte Konsequenz der voraufgehenden, sondern auch als der Keim zu einer weiteren noch höheren erkennen läfst, nicht darzustellen, so schweben nicht nur die einzelnen in der Geschichte auftretenden Systeme, sondern auch das letzte, höchste — d. h. das Vischer'sche selbst — in der Luft, und die Aesthetik ist gezwungen, mit einer V o r a u s s e t z u n g anzufangen, nicht mit einer solchen Voraussetzung, die in einer anderen wissenschaftlichen Disciplin, für die Aesthetik also etwa in der Metaphysik, Psychologie oder Physiologie, ihre Begründung fände, sondern mit einer reinen Hypothese: und von einer solchen Hypothese, nämlich einer unmotivirten Definition, fängt denn in der That auch Vischer an.

Er sagt nämlich im § 1 der Einleitung: „Die Aesthetik ist die „Wissenschaft des Schönen. Was das Schöne und dessen Wissen„schaft s e i , kann nur in der D u r c h f ü h r u n g der l e t z t e r e n „gelehrt werden." u. s. f. Zwar erkennt er selbst in dem erläuternden Zusatz zu diesem § den „prekären Charakter der Definition „überhaupt" an, indem er sie als „die erste Auflösung eines wissen„schaftlichen Namens in einen Satz" (d. h. als eine Tautologie) be-

zeichnet; dieser Satz fordere eine weitere Auflösung u. s. f., bis „die Wissenschaft durchgeführt sei, und diese selbst sei dann „die Definition ihres Namens". — Dies ist durchaus sophistisch. Denn gesetzt den Fall, die erste Definition sei nichts als eine Tautologie, so kann eine *weitere Auflösung* entweder eben auch nichts Anderes als dieselbe, wenn auch specialisirtere Tautologie sein, oder aber sie enthält einen substanziellen Fortschritt, Ein solcher wäre aber nur dadurch möglich, dafs in die erste Tautologie heimlicher Weise ein Fremdes, Neues, nicht Tautologisches mit einbegriffen worden wäre, das sich weiter auflösen liefse, diese neue Auflösung wieder ein weiteres, nicht tautologisches Moment enthielte u. s. f. Hieraus geht hervor, dafs entweder gar kein Fortschritt möglich wäre, oder dafs er nur durch eine Kette von künstlich eingeflochtenen hypothetischen Momenten zu erreichen ist. Mag dann schliefslich das ganze System so lichtvoll, in sich konsequent und nothwendig erscheinen, wie immer: das Ganze wäre doch, im srengen Sinne, nichts als ein Luftgebilde. Nur die geschichtliche Betrachtung, d. h. die Kritik der geschichtlichen Entwicklung der Standpunkte vermag der Wissenschaft einen festen Boden zu verleihen, auf dem ein neues System begründet werden kann. Wird die Möglichkeit einer solchen kritischen Geschichte also geleugnet, so wird im Grunde die Wissenschaft als solche selbst geleugnet, indem sie zu einer blofsen Hypothese degradirt wird. Gerade Diejenigen also, welche die vorgebliche Absolutheit der Philosophie behaupten, sind es, die ihr den einzig wahrhaften, festen Boden unter den Füfsen fortziehen, auf welcher sie eine, allerdings nur relative, immerhin aber doch eine positive und konkrete Begründung finden könnte, nämlich die Basis der geschichtlichen Entwicklung.

535. Welches sind nun aber die Gründe, welche Vischer für seine Ansicht über die Unmöglichkeit einer kritischen Geschichte der Aesthetik beibringt? Die betreffende Stelle bildet den Inhalt des § 8, d. h. den Schlufs der Einleitung und besteht aus folgenden Sätzen[1]):

1. „Die Geschichte der Aesthetik als Wissenschaft ist in das „System selbst in der Weise aufzunehmen, dafs die bedeutendsten „Gedanken, welche in ihr hervorgetreten sind, als Momente desselben sich einreihen."

2. „Es kann dies nicht in dem Sinne vollzogen werden, in

[1]) Wir bezeichnen die einzelnen Sätze mit Nummern, um nicht in unserer Kritik dieses § genöthigt zu sein, die Worte stets in ihrem ganzen Umfange zu wiederholen.

„welchem die gegenwärtige Philosophie es als Gesetz des Verhält-„nisses zwischen der Geschichte der Philosophie und den Stufen der „logischen Idee aufstellt; denn nicht nur ist"

3. „die Aesthetik als Wissenschaft zu neu, um eine solche „Reihe von Principien darzustellen, sondern es kann"

4. „überhaupt, was von den Grundlagen der philosophischen „Systeme gilt, nicht ebenso auf die abgeleiteten Theils ange-„wandt werden."

5. „Nur ungefähr und theilweise läſst sich die logische Folge „der Begriffsmomente in der Metaphysik des Schönen mit der ge-„schichtlichen Folge der hierüber vorgebrachten Gedanken zusammen-„stellen; im Uebrigen reihen sich"

6. „dieselben ohne besondere Rücksicht auf ihre zeit-„liche Ordnung allerdings in das System so ein, daſs sie, ihres „Anspruchs auf erschöpfende Bedeutung entkleidet, als „Glieder sich zur Totalität des Begriffs zusammenfügen".

Es ist nicht wohl möglich, in weniger Sätzen als dieser § enthält, mehr Unphilosophisches zu sagen. Der erklärende Zusatz fügt eine nähere Erläuterung nur insofern hinzu, als hinsichtlich der einzelnen Theile der Aesthetik diejenigen Philosophen namhaft gemacht werden, welche — ohne Rücksicht auf Zeitstellung — dafür Beiträge geliefert haben, was allerdings als praktische Belegung der oben ausgesprochenen Ansicht betrachtet wird. Die Wichtigkeit der obigen Sätze ist indeſs darin nicht zu unterschätzen, daſs, je nachdem dieselben gebilligt oder widerlegt werden, danach über die für die Zukunft der Aesthetik maaſsgebende Frage entschieden wird, ob diese Wissenschaft fernerhin, lösgelöst aus dem organischen Zusammenhang ihrer konkreten Entwicklung, in die Luft hineingebaut werden müsse oder auf dem festen Boden einer geschichtlichen Genesis zu begründen sei. Zunächst ist, wenn auch daraus kein nothwendiger Schluſs gezogen werden soll, darauf hinzuweisen, daſs fast alle neueren Aesthetiker von Bedeutung, namentlich Schleiermacher, Solger, Weise, Hegel — d. h. alle, von denen zusammenhängende Systeme herrühren — das Bedürfniſs gefühlt haben, wenn auch nur in aphoristischer Weise, einen Rückblick auf die Geschichte der Aesthetik zu werfen, indem sie die Entwicklung der ästhetischen Idee innerhalb der betreffenden philosophischen Systeme als einen nothwendigen Fortgang des Princips selbst darstellen; und es muſs somit als eine eigenthümliche Abweichung Vischer's betrachtet werden, daſs er dies nicht nur für unnöthig hält, sondern

solcher Betrachtung sogar jeden philosophischen Werth abspricht. Prüfen wir nunmehr den Inhalt der obigen Sätze.

ad 1. Schon hierin liegt fast ein Widerspruch oder wenigstens eine Unbestimmtheit. Was heifst *bedeutendste Gedanken*? Ein Gedanke kann bedeutend sein und doch nur in sehr relativer Weise Wahrheit enthalten. Auch das Wort *Aufnehmen* ist sehr vieldeutig. In jedem höheren Systeme sind die früheren, also auch einzelne die Wissenschaft betreffende Gedanken als Momente *eingereiht* oder *aufgenommen*, besser aufgehoben, in dem bekannten Doppelsinn. Aber dies hat mit der Frage der Kritik nichts zu thun.

ad 2. Dieser Satz bezieht sich auf die in dem erklärenden Zusatz erwähnte „wichtige Entdeckung Hegels, dafs die verschiede- „nen Stufen der Bestimmung der Idee selbst sich als die Grund- „begriffe der in der Geschichte der Philosophie erschienenen Systeme“ darstellen. Vischer meint, es würde „viel gewonnen werden, wenn „sich in derselben Weise die Geschichte der Aesthetik in die Aes- „thetik aufnehmen liefse. Allein es verstehe sich, dafs, was von der „Metaphysik gilt, nicht ebenso von den verschiedenen Dis- „ciplinen ausgesagt werden könne“. — Desto schlimmer für die Metaphysik wie für die besonderen Disciplinen, wenn dies sich so von selbst verstände. Jene verlöre dadurch ihren eigentlichen Werth, und diese entbehrten jedes organischen Zusammenhanges der Entwicklung.

ad 3 u. 4. Diese Sätze geben die Gründe an. Allein es handelt sich bei einer kritischen Geschichte der Aesthetik, wenn sie als *Genesis des ästhetischen Bewufsteins* gefafst wird, gar nicht um den formalen Begriff der Wissenschaft. Gehört Das, was Plato, Aristoteles, Plotin u. s. f. über das Schöne und seine künstlerischen Gestaltungsformen gesagt haben, etwa nicht zur Aesthetik, wenn sie auch ihre Ansichten nicht in einem zusammenhängenden System zusammenfafsten? Ist etwa Baumgarten's, des Erfinders des Namens *Aesthetik*, System an wahrhaftem Gedankengehalt bedeutender, tiefer und wahrer als was jene Alten in unsystematischer Weise ästhetisirend geleistet haben? Wenn aber, was „von den Grundlagen „der philosophischen Systeme gilt, nicht ebenso auch auf die ab- „geleiteten Theile angewandt werden kann“, so sagen wir wieder: desto schlimmer für die Grundlagen in solchem Falle. Nun verhält sich die Sache aber so, dafs alle älteren und die meisten späteren philosophischen Systeme Griechenlands überhaupt keine allgemein-philosophische, sondern von vorn herein eine besondere, z. B. naturwissenschaftliche oder ethische oder logische Tendenz

hatten, wodurch sie denn allerdings, da sie diese als die allgemeine setzten, die übrigen besonderen ausschlossen. So schlossen die ersten Versuche eines Thales, Anaximander und Anaximenes nicht nur den ästhetischen, sondern auch den ethischen, überhaupt jeden anderen als den naturphilosophischen Standpunkt, die Philosophien der Stoiker und Epikureer jeden anderen als den ethischen, die der Eleaten jeden anderen als den logischen aus. Selbst die *Metaphysik* des Aristoteles — man fasse nun diesen Ausdruck als „die Bücher *nach* „*der Physik*" oder als *höhere Physik* — ist in solchem Sinne keine Grundlage für seine übrigen philosophischen Untersuchungen. — Nicht also die bloſse Anwendung solcher *Grundlagen* auf die abgeleiteten Theile fehlte, sondern die Grundlagen selbst waren als solche nicht vorhanden: und hierin liegt der Grund der Lückenhaftigkeit der Systeme. Vielmehr lag überall die specifische Weise der intuitiv philosophischen Anschauung überhaupt — als unbewuſste Grundlage — zu Grunde. Wenn aber diese für die geschichtliche Darstellung einer philosophischen Disciplin nicht genügt — und das ist Vischer's Ansicht — so müſste also eine Geschichte der Naturphilosophie erst mit Baco beginnen, wie die der Aesthetik mit Baumgarten. Er versteht also unter Geschichte der Aesthetik nicht eine Darstellung der geschichtlich auftretenden ästhetischen Ansichten auf der Basis der allgemeinen philosophischen Anschauung, sondern eine Geschichte der ästhetischen Systeme. Aber warum dann wenigstens nicht diese, d. h. die Geschichte der Aesthetik von Baumgarten bis auf ihn selbst herab geben? Dies wäre doch schon Etwas gewesen, um daraus seinen Standpunkt zu motiviren.

ad 5. Dafür, daſs er davon Abstand nahm, scheint dieser Satz den Grund angeben zu sollen. Aber wie unphilosophisch klingt dies *nur ungefähr und theilweise!* Was bedeutet eine „ungefähre „logische Folge von Begriffsmomenten"? Entweder sie ist als logische Folge vorhanden oder nicht. Aber das Unphilosophische in der Ausdrucksweise bei Seite gelassen: gilt dies nicht für alle philosophischen Disciplinen? Auch für die Metaphysik ebensowohl wie für die Aesthetik, wenn auch nicht in solcher Ausdehnung? Nun aber ist die Geschichte der Philosophie nichts als die Summe der Geschichte der Disciplinen. Nach Vischer's Ansicht also könnte von einer Geschichte der Philosophie im wahren Sinne des Wortes erst da die Rede sein, wo ein System auftritt, das alle oder doch die wesentlichen Disciplinen, insbesondere also Metaphysik, Logik, Ethik und Aesthetik zusammen behandelt. In Wahrheit handelt es sich aber in der Geschichte der Philosophie wesentlich nur um die Geschichte der

philosophischen Principien, welcher *besondere* Standpunkt dadurch bezeichnet werden mag. Und diese Aufgabe hat sich auch die Geschichte jeder einzelnen Disciplin zu stellen. An den allgemeinen Faden der Geschichte der philosophischen Standpunkte hat sich also auch die Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins, d. h. die Folge der ästhetischen Principien anzuknüpfen und in diesem Zusammenhange aufzuzeigen.

ad 6. Was diesen letzten Punkt betrifft, so kann er als richtig zugegeben werden, wenn er von einem Mifsverständnifs befreit wird. Die Worte „ohne besondere Rücksicht auf ihre zeitliche Ord- „nung" erregen nämlich die Vorstellung, als ob überhaupt kein Fortschritt in der Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins stattfinde, sondern als ob dies bald vor- bald rückwärts ginge. Es ist dies aber nur für die in der Zeitfolge getrennt auftretenden Momente der Begriffsentwicklung giltig, nicht für die Grundlage selbst, welche ja mit dem philosophischen Bewufstsein überhaupt zusammenfällt. Oder stellt sich Vischer die Sache etwa so vor, dafs in der Ordnung, wie er — in seinem eignen System — die ästhetische Idee sich entwickeln läfst, so der Inhalt seiner einzelnen §§ in der Geschichte der Aesthetik eine ununterbrochene Reihe von Momenten bilden müfste, wenn er sie in ihrem Zusammenhange als Geschichte der Aesthetik passiren lassen solle? — Wenn er dies aber nicht meint, was bedeutet dann dieser Mangel an zeitlicher Ordnung? Es ist auch gar nicht einmal wahr, dafs solche allgemeine metaphysische Grundlage fehlt. Vom *Schönen*, diesem ersten und unbedingten Grundbegriff ist überall die Rede. Ist dies nicht genügend? Handelt es sich nun für die kritische Betrachtung der in der Geschichte auftretenden ästhetischen Ansichten nicht hauptsächlich und wesentlich darum, zu zeigen, wie das Bewufstsein über den Begriff des Schönen sich entwickelt; oder handelt es sich in vorzüglicherem Grade um die mehr oder weniger praktischen Konsequenzen, die aus diesem Grundbegriff gezogen werden?

Die Verzweiflung an der Möglichkeit einer organischen Entwicklung derjenigen Wissenschaft, deren substanzieller Inhalt — die Anschauung des Schönen — so innig mit dem kulturgeschichtlichen Geist der Nationen verschmolzen ist, der Aesthetik, mufs füglich bei einem Schüler Hegel's doppelt auffallen. Aber sie enthält aufserdem auch die bedenkliche Seite, dafs jene „Entkleidung" der in der Geschichte auftretenden Gedanken über das Schöne „von „ihrem Anspruch auf erschöpfende Bedeutung" und „die Einreihung „derselben in das System ohne Rücksicht auf ihre zeitliche

„Ordnung" gar nicht denkbar ist, ohne zugleich eine Entstellung derselben nach sich zu ziehen. Denn da ihnen der naturgemäſse Boden, auf dem sie gewachsen, d. h. der geschichtliche Hintergrund, von dem allein sie für das Verständniſs richtig sich abheben, entzogen wird, so müssen sie unter der Hand des sie „als Glieder zur „Totalität des Begriffs zusammenfügenden" Philosophen in der That ganz andere Gedanken werden. Losgelöst, wie sie sind, vom Organismus, dem sie ursprünglich und als natürliche Glieder angehören, können sie nicht mehr als lebendige Begriffe existiren.

536. Dies Miſsverständniſs über die eigentliche Aufgabe einer kritischen Geschichte der Aesthetik ist nun für das Vischer'sche Werk von den unheilvollsten Folgen gewesen. Es ist nicht blos jenes allerdings für die Einheit der inneren organischen Gliederung ebenso gefährliche wie für den Leser ermüdende Durchwachsen der gedanklichen Darstellung mit kritischer Reflexion, was als formale Mangelhaftigkeit daran auffällt, sondern auch in substanzieller Beziehung das dem Werke aufgedrückte Gepräge von Subjektivität und Relativität, ja geradezu von Unverständlichkeit, was das Vertrauen zu der Zuverlässigkeit der philosophischen Deduction in hohem Grade abzuschwächen geeignet ist. Es liegt nämlich auf der Hand, daſs ein in der Geschichte auftretender philosophischer Begriff, geschweige denn ein Princip, das in einen einfachen Satz gefaſst ist, in solcher Weise — wie es Vischer thut — herausgerissen aus dem lebendigen Zusammenhange mit denjenigen Begriffen und Gedanken, welche zu jenem die Voraussetzung bilden, durchaus unverständlich bleiben muſs, aus dem einfachen Grunde, weil nicht für jede Nüance eines Begriffs auch ein anderes Wort gebildet, sondern stets dasselbe — nur in modificirtem Sinne — genommen wird. Indem nun Vischer die in jedem § deducirten Begriffe und Gedanken dadurch noch besonders zu rechtfertigen versucht, daſs er in dem dazu gehörigen erklärenden Zusatz alle denselben entsprechenden aber abweichenden Fassungen, welche von Plato bis auf die Gegenwart herab auftreten, sofern sie nur von irgendwelcher Erheblichkeit sind, entweder widerlegen oder ihnen zustimmen zu müssen glaubt, so sind diese den quantitativ bedeutendsten Theil wenigstens der eigentlichen Metaphysik, d. h. der Grundlegung seines Systems, bildenden Erläuterungen nur für denjenigen Leser verständlich, welcher bereits nicht nur über die Geschichte der Aesthetik, sondern auch über die Geschichte der Philosophie überhaupt ziemlich genau orientirt ist. Ja, Vischer begnügt sich selbst nicht einmal mit den Originalansichten, sondern kritisirt, wo diese mit

den seinigen theilweise oder ganz harmoniren, auch die bereits von Andern dagegen erhobenen Bedenken, z. B. Danzel's Angriffe gegen die Hegel'sche Aesthetik. Unverständlich müssen aber diese Auslassungen deshalb für jeden Andern als den, welcher sich bereits eine gründliche Kenntnifs über das Gesammtgebiet der Geschichte der Aesthetik erworben, bleiben, weil, wie bemerkt, die specifische Bedeutung eines Begriffs nicht ohne Weiteres durch das ihn einschliefsende Wort gegeben, sondern erst aus ihrem geschichtlichen Zusammenhange mit völliger Bestimmtheit ersichtlich ist.

Vischer hat diese den Organismus seines so überaus gehaltvollen und überhaupt gediegenen Werkes geradezu zerstörende Mechanik in der Anordnung von §§ und kritischen Zusätzen zuletzt denn auch als ein grofses Hindernifs für das Verständnifs desselben erkannt. Im Vorwort zu der letzten Abtheilung, elf Jahre nach dem Erscheinen des ersten Bandes, gesteht er, dafs „die Paragrapheneinrichtung „ein einfacher, aber grober Rechnungsfehler gewesen, der ihn um „einen guten Theil des Erfolges seiner Arbeit gebracht habe“. . . Sie „schrecke wie ein eisernes Stachelgitter von den Früchten sei„ner Arbeit ab“. Allein in Betreff der aphoristischen Kritik, welche in die Erläuterungen gebracht ist, scheint er nicht zur Erkenntnifs gekommen zu sein, dafs darin ein falsches Princip enthalten sei. Im Gegentheil glaubt er, dafs sein Werk „zugleich eine Fundgrube „für die gesammte Literatur der Aesthetik, ja für Alles sei, was da „und dort von einzelnen bedeutenden Gedanken über den Inhalt „der Wissenschaft zerstreut ist“. Allein, wenn man „Alles, was da „und dort an einzelnen Gedanken zerstreut ist“, zusammenhanglos und „ohne Rücksicht der Zeitfolge“, d. h. ohne wahrhafte geschichtliche Begründung, gleichsam pêle-mêle in eine Grube wirft, so mag diese allerdings eine *Fundgrube* sein; allein der Leser verlangt ein geordnetes Museum an ästhetischen Gedanken, nicht solche Fundgrube, die für ihn kaum etwas Anderes ist als ein „Kehrichtfafs „und eine Rumpelkammer“.

Und wer war geeigneter zum Aufbau eines solchen literarischen Museums für die Geschichte der Aesthetik als gerade Vischer bei seiner grofsen Belesenheit und seiner nicht minder grofsen Sachkenntnifs; wer durfte es eher wagen, ja wer hatte mehr die Pflicht, eine kritische Geschichte der Aesthetik zu schreiben als gerade er, der die Sicherheit des philosophischen Instinkts mit einer Herrschaft über die darstellenden Mittel in einem so aufserordentlichen Grade besafs! Wenn er, statt nur den „massenhaft aufquellenden

„Stoff zusammenzupressen“[1]), ihn vor Allem zu sichten, sodann in seinem naturgemäſsen, d. h. geschichtlichen Zusammenhang zu ordnen und als ein organisches Ganze zu gestalten sich hätte angelegen sein lassen, so würde auch für seine eigne Grundlegung solch' Unternehmen sicherlich von den glücklichsten Folgen gewesen sein. Denn die wahre Vorbereitung für die Verständigung über ein System hinsichtlich seiner principiellen Begründung und zwar nicht nur für den Leser, sondern ebenso sehr für den Verfasser selbst, beruht nicht schlechthin in dem Studium der Geschichte der betreffenden Wissenschaft überhaupt, sondern in der Objektivirung ihrer Resultate vermittelst einer konkreten Gestaltung derselben zu einem geschichtlichen System selbst. Wir für unsern Theil wenigstens gestehen offen ein, daſs — wenn wir auch über die Principien und die wesentlichen Momente unseres Systems, das in den folgenden Bänden entwickelt werden soll, mit uns völlig eins und uns ihrer bewuſst waren — doch erst durch diesen Versuch einer kritischen Geschichte über Vieles, das gleichsam erst instinktiv und unmotivirt in unsrer Ueberzeugung lebte, völlig klar geworden sind, daſs für viele Zusammenhänge und Beziehungen, deren innere Nothwendigkeit wir vorher nicht mit unbedingter Sicherheit aufzuzeigen vermochten, wir erst durch solchen Zwang zur Objektivirung das vermittelnde, räthsellösende Wort gefunden haben, und zwar oft an Stellen, die scheinbar in gar keiner direkten Beziehung zu dem grade vorliegenden Punkte standen. — Was aber den Leser betrifft, so vermag er nur dadurch, daſs er in seinem eignen Geiste die allmälige Entwicklung des allgemein-ästhetischen Bewuſstseins selber von Neuem durchmacht, d. h. jene Entwicklung, die zugleich eine Geschichte der ästhetischen Begriffe selber ist, vor seinen Augen vor sich gehen sieht, auf denjenigen Standpunkt emporgeführt werden, welcher ihn wahrhaft erst befähigt, nicht nur die Tragweite des so gewonnenen Standpunkts zu ermessen, sondern auch ohne Besorgniſs vor halbem Verstehen oder gänzlichem Miſsverstehen in das System selbst einzutreten.

2. Uebersicht über das System Vischer's hinsichtlich seiner allgemeinen Gliederung.

537. Eine der gröſsten Schattenseiten des Vischer'schen Systems, welche aus dem Mangel einer durch die kritische Geschichte der Aesthetik allein zu erzielenden Grundlegung hervorgeht, ist die

---

[1]) Vorrede zum II. Abschnitt des dritten Theils S. VII.

schon oben erwähnte Thatsache, dafs dasselbe auf einer bloßen Voraussetzung beruht, die durch das System selbst erst erwiesen werden soll. Der darin liegende Sophismus ist ebenfalls schon oben[1]) angedeutet. Wenn daher Vischer sein Werk mit der Definition beginnt, dafs „die Aesthetik die Wissenschaft des Schönen" sei, so ist hierin die doppelte Voraussetzung enthalten, einmal: dafs es ein Schönes gebe, sodann: dafs eine Wissenschaft desselben möglich sei. Er nennt selber in dem Zusatz zum ersten § den Charakter solcher Definition „prekär", denn sie sei nur „die erste Auf„lösung eines wissenschaftlichen Namens in einen Satz". Wenn er aber diesem durchaus gerechtfertigten Bedenken gegenüber im § selbst zu jener Definition hinzusetzt: „Was das Schöne und dessen „Wissenschaft sei, kann nur in der Durchführung der letzteren gelehrt werden", so ist nicht abzusehen, wie er von einem noch als ganz unbestimmt, d. h. schlechthin inhaltslos (als bloſser Name) hingestellten Begriff überhaupt zu einer Wissenschaft anders als durch eine mehr oder weniger verdeckte Einführung von Begriffsbestimmungen, die also immer Voraussetzungen enthalten, zu gelangen vermag, d. h. auf sophistische Weise. Er lehnt die (Hegel'sche) Definition der Aesthetik als „Philosophie der Kunst" ab, aus dem Grunde, weil „sie voraussetze, was sich erst erge„ben soll, nämlich dafs das Schöne wahrhaft nur in der Kunst „wirklich sei". Allein, kann Hegel nicht ebensowohl das Recht der Behauptung für sich in Anspruch nehmen, dafs die Wahrheit dieser Voraussetzung sich „in der Durchführung des Systems ergeben „werde", und ist nicht die bloſse Nennung des Worts „Schönheit" im Anfang der Aesthetik nicht ebenso gut eine Voraussetzung wie die Nennung des Wortes „Kunst"? Damit ist also nichts gebessert.

Im Grunde ist also für Vischer kein Grund vorhanden, gegen die Hegel'sche Definition zu opponiren; um so weniger, als, wie wir gesehen, Hegel nicht nur das Naturschöne ebenfalls behandelt, sondern auch eine Definition vom metaphysisch-Schönen giebt, die von Vischer pure acceptirt wird, nämlich, dafs es *das Scheinen der Idee* sei. In Wahrheit beginnt also Vischer nicht minder wie Hegel mit einer bloſsen Hypothese.

Trotzdem nun seine Definition nichts als Worterklärung, oder, wie er sagt, „Auflösung eines wissenschaftlichen Namens in einen Satz" sein soll, spricht er doch schon im § 2 ungenirt von der „falschen

---

[1]) Siehe No. 584 Schluſs (S. 1046).

„Stellung", in welche die Aesthetik gerathe, „wenn man das System „der philosophischen Wissenschaften blos zweigliedrig, in praktische „und theoretische Philosophie eintheilt": seine Hypothese hat also hier bereits (für die Vorstellung) einen bestimmten Inhalt. Es klingt daher wunderlich, wenn er in demselben Athem von einem *Inhalt* spricht, „von dem sich zuerst frage, wie er entstehe", und dabei die Behauptung aufstellt, dafs „das Schöne durch eine Thätigkeit „hervorgebracht werde, welche den Zwiespalt zwischen dem Theo„retischen und Praktischen als überwunden voraussetze". Wir haben hier also nunmehr schon eine ganze Kette von Voraussetzungen: das Schöne setzt eine Thätigkeit voraus, die es *hervorbringt*, diese Thätigkeit ist der Art, dafs sie nicht nur einen Zwiespalt zwischen praktischer und theoretischer Thätigkeit des Geistes voraussetzt, sondern sogar auf die Ueberwindung desselben gerichtet ist; indem sie dann schliefslich dahin bestimmt wird, dafs sie „keinen Zweck „habe als die Darstellung der als verwirklicht angeschauten Idee", werden so die Kategorien der *Darstellung*, der *Idee*, ihrer *Verwirklichung* und der *Anschauung* derselben eingeführt.

Wir bestreiten hiemit noch keineswegs, dafs die Sache sich so verhalte, wie Vischer sagt, sondern urgiren nur das Mifsverständnifs, als ob solche unverfänglich scheinende Einführung von bestimmten Kategorien, deren Nothwendigkeit sich erst später ergeben soll, aber nur dadurch ergeben kann, dafs das im Anfang als angeblich nur hypothetisch Gemeinte weiterhin als selbstverständlich und abgethan betrachtet wird, irgend einen Werth spekulativer Nothwendigkeit besitze.

Zur Sache selbst, d. h. zum gedanklichen Inhalt dieser *Deduction* bemerken wir, dafs Vischer in der Reihe der drei Offenbarungsformen des subjektiven Geistes nicht, wie Hegel, die Kunst zuerst setzt und dieser erst die Religion und endlich die Philosophie folgen läfst, sondern diese Stufen so ordnet: *Religion, Kunst, Philosophie.* Das Eine hat gerade soviel Werth wie das Andere, d. h. keinen wesentlichen. Es mufs nämlich ein Unterschied gemacht werden zwischen der allgemein-menschlichen Anlage, welche die dynamischen Keime der drei Gebiete enthalten, und ihren specifischen Formen als bestimmter Sphären. In letzterer Beziehung nämlich stehen sie in gar keinem koordinirten Verhältnifs, selbst quantitativ betrachtet. Religion haben fast alle Menschen und alle Nationen, Kunst im engeren Sinne treiben schon viel wenigere und Philosophie nur einzelne. Ferner, sollen diese Sphären einander ausschliefsen oder nicht? Verstehen Hegel und Vischer diesen drei-

fachen Stufengang so, daſs, wer auf der untersten stehe, noch nicht zur höheren gekommen, und wer diese erreicht, die unterste überwunden habe? Nun könnte man allerdings in gewissem Sinne behaupten, daſs der Philosoph als solcher nicht Künstler sein und auch keine Religion haben könne, weil er den Inhalt Beider in Gedanken verwandle; schwerlich läſst sich dasselbe aber auch von dem Verhältniſs der Religion zur Kunst sagen. Gleichwohl liegt der Parallelisirung der drei Gebiete eine Wahrheit zu Grunde, aber sie ist nur dadurch zu erlangen, daſs man das in ihnen dynamisch-treibende Element allein in's Auge faſst, nämlich *Empfindung*, *Anschauung* (Phantasie) und *Denken*. Faſst man diese als Elemente eines allgemein-menschlichen Bedürfnisses, so kann man in solchem Sinne sagen: der Mensch wird durch ein inneres Bewegungsmoment des Geistes nach diesen drei Richtungen hin getrieben, zur Empfindung des Uebersinnlichen, zur Anschauung des Schönen und zum logischen Erkennen. Diese aber sind, als solche dynamischen Fähigkeiten des Geistes, nicht nacheinander, sondern, wie man an jedem Kinde bemerken und in der Kindheit jeder Nation wiederfinden kann, völlig identisch, also gleichzeitig. Wenn man nun auch etwa Religion und Kunst in ihrer rein dynamischen Existenz als diese Verwirklichungsweisen der Empfindung und Anschauung bezeichnen könnte, so würde doch schwerlich die Philosophie dazu passen, selbst nicht in ihrer phantastischsten und abstraktesten Form bei den Indern und Chinesen; denn die Philosophie ist nicht immanentes logisches Erkennen, sondern das Bewuſstsein der Gesetze desselben. Was wäre nun aber an Stelle der Philosophie neben Religion und Kunst zu setzen? Nichts anderes als die Form eben des immanenten logischen Erkennens, d. h. die Sprache. Diese Dreiheit: *Religion*, *Kunst* und *Sprache*, ist also die wahrhafte, unmittelbare Trinität des subjektiven Geistes, die aber als solche zunächst durchaus als identische Einheit demselben Keime entstammt und also nothwendiger Weise gleichzeitig sich in ihrer Differenz entwickelt; oder: die erste *Kunst* ist zugleich Religion und Sprache (dahin geht Hamann's schönes Wort: „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts"), die erste *Religion* zugleich Kunst und Sprache (Darstellung des Gottes und Gebet), die erste *Sprache* zugleich Kunst und Religion.

In der That ist es aber besser, man vermeidet diese immerhin specifischen Ausdrücke, sobald es sich um Betrachtung der ursprünglichen Genesis des Geistes handelt, da sie, als besondere Sphären gefaſst, gewöhnlich zu Miſsverständnissen führen. Werden sie aber

als solche besonderen Sphären gefafst, dann hört jede Beziehung auf genetische Priorität auf, und es ist ganz müssig, darüber zu reflektiren, welches von den drei Gebieten *das erste* gewesen sei. Denn was die Genesis der Menschheit überhaupt betrifft, so ist nicht etwa blos deshalb darüber nichts zu sagen, weil wir von ihr nichts wissen, sondern weil sie ihrem Begriff nach nothwendig diejenige dynamische Existenz des Geistes darstellt, worin jene Elemente wie beim Kinde ununtertschieden beisammen und ineinander liegen mufsten; erst mit der Besonderung, d. h. mit dem Auseinandergehen in Raçen und Völker, also auch nur in deren Genesis, ist eine Besonderung der elementarischen Fähigkeiten des Geistes denkbar.

Was nun Vischer's Anordnung betrifft, so geht aus seiner Darstellung nicht mit völliger Klarheit hervor, ob er diese Genesis als eine rein begriffliche oder zugleich als eine geschichtliche fasse. Fast scheint es, als ob er Beides miteinander zu einer höheren Einheit verbinden wolle, was die Frage aber nur verdunkelt. Hätten wir zu wählen zwischen Hegel und Vischer, nämlich hinsichtlich der geschichtlichen Priorität, so möchten wir uns, im Hinblick auf das Urbild aller menschlichen Entwicklung, das Kind, für Hegel entscheiden. Denn ehe bei diesem sittliche Vorstellungen oder gar religiöse Empfindungen rege werden, entwickeit sich sein Spiel- und Gestaltungstrieb in sehr erkennbarer Weise. Und in der That ist auch die Anschauung, d. h. die Erscheinungswelt, für den Menschen das Frühere gegen die Empfindungswelt, weil diese eine Reflexion auf das Bewufstsein voraussetzt. Das Letzte ist das Sprechen, als die Objektivirung, sowohl der Anschauung wie der Empfindung.

538. Vischer's Aesthetik zerfällt in drei Theile, die er bezeichnet als *Metaphysik des Schönen*, als *das Schöne in einseitiger Existenz* und als die *subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen*. Die Bezeichnung des ersten Theils ist an sich deutlich, über die des zweiten und dritten könnte man mit ihm rechten. Sofern nämlich die *einseitige Existenz* als doppelte Einseitigkeit gemeint ist, als die objektive Existenz des Schönen (oder das Naturschöne) und als die subjektive (oder die Phantasie), so enthält jener allgemeine Begriff der Einseitigkeit, weil er nämlich als allgemeiner vielmehr Zweiseitigkeit ist, einen Widerspruch. Zweitens, wenn in der Erörterung der objektiven Existenz als dritte Stufe der Naturschönheit die menschliche Schönheit behandelt und diese nicht nur als die Schönheit der Gestalt schlechthin, sondern auch als die der Kulturformen, und zwar dieser nicht nur in anthropologischer Hinsicht, sondern auch geschichtlich in den Unterschieden der antiken, mittelalter-

lichen und neuen Welt behandelt wird, so ist nicht abzusehen, wie dieselben Unterschiede in der subjektiven Existenz des Schönen abermals als *Geschichte der Phantasie* auftreten können. Das Dritte, die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen, ist dann die Kunst; aber diejenige Subjektivität und Objektivität, welche hierin zur Einheit zusammengeht, ist eine ganz andere Art von Gegensatz als der Gegensatz derjenigen Momente, welche im zweiten Theil so genannt werden. Vielmehr, wenn man den Fortgang vom Abstrakten zum Konkreten seinem inneren Wesen nach faſst, so erkennt man, daſs der zweite Theil, welcher die erste Erscheinungsweise des Schönen zu behandelt hat, durchaus reine Objektivität ist, die sich zuerst als Naturschönes in den niederen Formen offenbart und schlieſslich zur höchsten der menschlichen Gestalt konkrescirt. Hier sind wir nun zwar in die Sphäre des subjektiven Geistes gelangt, aber doch nur in sein ebenfalls objektives Dasein; oder: die geschichtliche Betrachtung des menschlich-Schönen in seiner Gliederung muſs sich unmittelbar an die anthropologische Betrachtung desselben anschlieſsen. In der Kultur oder, wie man zu sagen pflegt, in den weltgeschichtlich Idealen ist das Schöne nur objektiv, weil ungewollt vorhanden wirksam, es ist eine zwar höhere, weil der Welt des Bewuſstseins angehörende, immerhin aber unmittelbare Existenz des Schönen darin zu erkennen. Wird diese in's Bewuſstsein erhoben und dadurch seine Unmittelbarkeit aufgehoben zum subjektiven Empfinden und Wollen des Schönen, d. h. zur schaffenden Phantasie, dann ist diese Sphäre, d. h. die Kunst, in solchem Sinne durchaus subjektiver Natur, nämlich als diese bestimmte Bethätigungsweise des subjektiven Geistes als solchen, die wir *Kunst* nennen. Wenn mithin in der Kunst von Objektivirung die Rede ist, so hat dieser Ausdruck hier einen ganz anderen Sinn; denn hier ruht das Moment des Subjektiven und Objektiven auf der (allgemeinen) Basis der Subjektivität, und zwar in derselben Weise, wie das Naturschöne und das Kulturschöne auf der (ebenfalls allgemeinen) Basis der Objektivität, deren Gegensatz man ebenfalls als objektiv und subjektiv bezeichnen kann. —

Dieser logische Fehler der Eintheilung ist es allein, der Vischer gezwungen hat, die derselben Sphäre angehörigen Begriffsreihen, nämlich den objektiv schönen Inhalt des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeit, nur nach verschiedenen Seiten betrachtet, sowohl im Bereich der objektiven wie auch in dem der angeblich subjektiven Existenzsphäre des Schönen zu behandeln. Solche abstrakten Kategorien wie *subjektiv* und *objektiv* haben entweder

überhaupt keinen substanziellen Inhalt oder, wenn sie ihn enthalten, so ist stets die bestimmte Sphäre, welche ihre Basis und Begrenzung bildet, dabei zu berücksichtigen. So z. B. ist einleuchtend, daſs, wenn auch die äuſsere Welt der Realitäten gegen die des Bewuſstseins den Gegensatz des objektiven Geistes gegen den subjektiven bildet, doch dadurch nicht ausgeschlossen ist, daſs innerhalb der Sphäre des subjektiven Geistes aufs Neue der Gegensatz von Objektivität und Subjektivität auftreten kann. Fassen wir ferner z.B. die Kunst als solche subjektive Bethätigung des subjektiven Geistes, so ist abermals in dieser schon engeren Sphäre derselhe Gegensatz zu erkennen, wie z. B. die Thätigkeit, welche man künstlerische Phantasie nennt, eine subjektive und eine objektive Seite an sich hat. Diese subjektive Seite oder die künstlerische Empfindung in der produktiven Phantasie wäre hiernach — wenn man solche Wörter, die aber jedesmal etwas Anderes, nämlich immer etwas begrifflich Höheres bedeuten, häufen dürfte — zu definiren als die Subjektivität in der Subjektivität des subjektiven Geistes. — Diese Unterscheidung der Begrenzung der mit demselben Wort bezeichneten, aber in verschiedener Weite genommenen Begriffe hat nun Vischer in seiner Eintheilung unberücksichtigt gelassen, und daher die Inkonsequenz in der weiteren Gliederung derselben.

539. Diese weitere Gliederung der drei Theile gestaltet sich nun bei Vischer folgendermaaſsen: 1. die Metaphysik zerfällt in zwei Hauptabschnitte, von denen der erste *das einfach Schöne*, der zweite *das Schöne im Widerstreit seiner Momente* behandelt. In jenem wird zuerst der Grundbegriff festgestellt, dessen Erörterung als Resultat den Begriff der *Idee* ergiebt. Den Gegensatz dazu bildet *das Bild*, dessen Einheit mit der Idee den ersten substanziellen, wenn auch immerhin noch ganz allgemeinen, identischen Begriff des Schönen ausmacht. Es handelt sich nunmehr darum, daſs das Schöne mit sich in Widerspruch kommt, um sich durch den Gegensatz hindurch zu einer neuen, konkreteren Einheit zusammenzufassen. Dieser Widerspruch im Schönen soll der Gegensatz zwischen dem *Erhabenen* und *Komischen* sein. Die Untersuchung hierüber bildet den zweiten Abschnitt, dessen Resultat die *Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente* ist. Wir können hier nur, um die Uebersicht nicht zu unterbrechen, beiläufig bemerken, daſs dieser Abschnitt neben dem falschen Eintheilungsprincip der Künste die schwächste Seite des ganzen Werkes bildet. — 2. Der zweite Theil oder das Schöne in einseitiger Existenz zerfällt ebenfalls in zwei Abschnitte, von denen der erste die *objektive Existenz*

des Schönen oder das Naturschöne, eine der reichsten und geistvollsten Partien der Vischer'schen Aesthetik, der zweite die *subjektive Existenz des Schönen oder die Phantasie* behandelt. Jene gliedert sich in drei Stufen: die Schönheit der unorganischen Natur, die der organischen Natur und die menschliche Schönheit. Auf der ersten Stufe werden behandelt das Licht, die Luft, das Wasser, die Erde, wobei die Kategorien Hegel's: Regelmäſsigkeit, Symmetrie, Harmonie nicht als rein formale Kategorien, sondern nur als Momente des Elements Erde abgehandelt werden. Die zweite Stufe zerfällt wieder in die Schönheit des Pflanzenreichs und des Thierreichs; die dritte (die menschliche Schönheit) wird in anthropologischer Beziehung: *a)* nach ihren allgemeinen Formen (Gestalt, Zustände und Altersstufen, Geschlechter, die Liebe, die Ehe, die Familie); *b)* nach ihren besonderen Formen (Raçen und Völker, Kulturform, das Staatsleben); *c)* nach ihren individuellen Formen (natürliche und sittliche Bestimmtheit des Individuums, Charakter u. s. f.), in geschichtlicher Beziehung: als Schönheitsformen des Alterthums, des Mittelalters und der neuen Zeit betrachtet. Diese Formen gehören also sämmtlich zur objektiven Existenz des Schönen. Der zweite Abschnitt, welcher nun die *subjektive Existenz des Schönen*, also die entgegengesetzte Seite, darstellt, zerfällt ebenfalls in zwei Unterabtheilungen, welche überschrieben sind: *die Phantasie überhaupt* und *die Geschichte der Phantasie oder des Ideals*. In der letzteren finden wir nun, wie schon oben urgirt, dieselben Inhalte, wie auf der entgegengesetzten Seite, unter der Bezeichnung „das Ideal der „objektiven Phantasie des Alterthums", „das Ideal der phantasti„schen Subjektivität oder die romantische Phantasie des Mittelalters" und „das moderne Ideal oder die Phantasie der wahrhaft freien „und mit der Objektivität versöhnten Subjektivität." In dieser „wahr„haft freien und mit der Objektivität versöhnten Subjektivität" wird auch die *Zerrissenheit*, die *Blasirtheit* u. s. f. behandelt!

Hier ist also der Unterschied gegen Hegel zu bemerken, daſs Vischer nicht, wie dieser, Orientalismus, Klassicismus und Romanticismus als die drei Hauptphasen unterscheidet, also nicht die neuere Zeit mit dem Mittelalter unter den allgemeinen Begriff des Christianismus subsumirt, sondern den Orientalismus, und zwar als Vorstufe, mit dem Klassicismus zusammen als erste Phase setzt, das moderne Ideal dagegen als dritte Hauptstufe absondert. Wie weit diese Abweichung gerechtfertigt sei, kann hier nicht untersucht werden, doch scheint es, wenn man mit Vischer den Orientalismus als Vorstufe für die Antike betrachtet, die Konsequenz zu gebieten,

das Mittelalter ebenso als Vorstufe für die moderne Zeit anzusehen, so daſs in der That nur ein groſser Gegensatz: antik und modern, aufgestellt werden dürfte.

Der dritte Theil enthält die angeblich subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst. Auch hier haben wir zwei Abschnitte: *Die Kunst überhaupt und ihre Theilung in Künste* und *die Künste in ihrer Besonderung*. Im ersten Abschnitt wird *a)* „der Uebergang der Phantasie zur Kunst"; *b)* „die Vorarbeit zur „Ausführung" und *c)* „die Technik", und zwar in vorzüglicher Weise erörtert. Was „die Theilung der Kunst in Künste", d. h. das Eintheilungsprincip betrifft, so werden wir darüber später zu reden haben; hier soll nur bemerkt werden, daſs der Grundirrthum in dem aufgestellten Eintheilungsprincip sehr weit zurück, nämlich schon in der Metaphysik, und zwar in dem falschen Gegensatz zwischen dem Erhabenen und Komischen wurzelt. Der Inhalt des zweiten Abschnittes, d. h. die Betrachtung der einzelnen Künste, ist ebenso reich an Gedanken wie an sachkennerischem Detail; nur ist zu erwähnen, daſs das Kapitel über die Musik zum überwiegend gröſsten Theil nicht von Vischer selbst, sondern von Köstlin herrührt. Endlich müssen wir noch bemerken, daſs an die Erörterung der einzelnen Künste unter dem Titel Anhang sich Betrachtungen über *Nebenkünste* anschlieſsen, die, wie es scheint, in das System einzugliedern nicht gelingen wollte. So finden wir am Schluſs der Baukunst einen Anhang: die *untergeordnete Tektonik*, bei der Bildnerkunst: die *verzierende Bildnerkunst und das lebendige plastische Kunstwerk* (dieses ist aber nicht etwa der Tanz, sondern was man unter „lebenden Bildern" versteht), bei der Malerei sonderbarer Weise die *Karrikatur* (als ob diese blos auf diese Kunst beschränkt wäre), die *vervielfältigende Technik*, die *Dekorationsmalerei* und die *schöne Gartenkunst*, bei der Musik: die *Tanzkunst* (!), bei der Dichtkunst: *Satyrische, didaktische Poesie* und *Rhetorik*.

Wenn wir so den gewaltigen Gedankenstoff überblicken, den Vischer verarbeitet hat, so überschleicht uns ein um so schmerzlicheres Bedauern bei der Erwägung, um wie Vieles korrekter und lichtvoller die Entwicklung einzelner Abschnitte hätte ausfallen können, wenn Vischer nicht, in einem Lieblingsirrthum — nämlich über den Gegensatz des Erhabenen und Komischen — befangen, diesem zu Liebe nach falschen Eintheilungsprincipien gegriffen und dadurch selber in den inneren Organismus seines Systems von vorn herein den Keim der Zerstörung gelegt hätte. Daſs nichtsdestoweniger die Ausbeute für Denjenigen, welcher sich ernsthaft mit der Vischer-

schäftigt, wie sauer auch der verehrte Mann es sich und seinem Leser durch die Paragraphenmethode gemacht haben mag, eine reiche Entschädigung für die darauf verwandte Mühe gewährt, braucht der allgemein anerkannten Gediegenheit des Werkes gegenüber wohl kaum ausdrücklich versichert zu werden. Was uns betrifft, so sind wir freilich genöthigt, uns auf einen andern Standpunkt als den der bloßen Paraphrase und der besonderen Hervorhebung derjenigen Theile des Werkes zu stellen, mit deren Inhalt wir einverstanden sind; auf den nämlich, diejenigen Punkte vorzugsweise in's Licht zu stellen, welche wir für bedenklich oder geradezu für irrthümlich halten. Denn diese sind es allein, welche eine neue Bearbeitung der Aesthetik auf Grund wesentlich neuer Principien rechtfertigen. Wie bei den unmittelbar vorher behandelten Aesthetikern werden wir uns daher auch hier zu beschränken haben: einmal auf eine Prüfung der wesentlichsten metaphysischen Grundbegriffe und zweitens auf eine Kritik seines Princips der Eintheilung der Künste.

3. Die wesentlichen metaphysischen Grundbegriffe.

540. Vischer stellt sich in seinen die *Metaphysik des Schönen* einleitenden Worten sogleich als reiner Idealist hin: es sei keine willkürliche, blos subjektive, sondern eine von dem Gesetz der Wissenschaft geforderte Abstraction, den Begriff von seiner Realität zu trennen und ihn für sich, d. h. in seiner reinen Allgemeinheit, abgezogen von seinem objektiven Dasein, zu betrachten. Ueber diesen Satz haben wir uns oben schon ausgesprochen[1]), er enthält eine insofern gefährliche Selbsttäuschung, als er nothwendig zum Sophismus führen muſs. Wenn die absolute Idee „sich in einen Umkreis von bestimmten Ideen auseinanderlegt, deren jede auf keinem gegebenen Punkte des Raumes und der Zeit unmittelbar wirklich ist, sondern sich nur in der unendlichen Zahl und Bewegung der unter ihr begriffenen Wesen verwirklicht“[2]), so gehört also, behufs solcher Vermittlung der bestimmten Idee, die Bewegung, d. h. die geschichtliche Verwirklichung, zu ihrem *Begriff*, und dieser selbst hat, wenn er von dieser seiner Realität abstrahirt, nicht nur kein objektives Dasein, sondern überhaupt nur abstrakte Bedeutung. Weiter definirt dann Vischer die Idee — im Unterschiede von Hegel — als „blos gedachte Einheit des Begriffs und seiner Wirklichkeit“. Aber die erste Form dieses Gedachtseins ist „die Form der Unmittel-

[1]) S. oben No. 532 (S. 1041). — [2]) Vischer's *Aesthetik* § 11.

„barkeit oder der Anschauung. Dadurch erzeugt sich dem Geiste „der Schein, dafs ein Einzelnes seinem Begriff schlechthin entspreche, „dafs also in ihm zunächst eine bestimmte Idee und dadurch mit- „telbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei“ [1]). Es ist aber gar nicht abzusehen, weshalb aus dem Umstande, dafs die Anschauung die erste Form ist, in welcher die Idee „vor dem Geist „auftrete“, folgen soll, dafs „sich ihm ein Schein erzeugt“ und besonders der Schein, dafs er die Verwirklichung der absoluten Idee selbst vor sich habe. Der Sophismus liegt hier in dem Ausdruck „vor dem Geist auftreten“. Jene erste Form, nämlich die Anschauung, ist ja Form des Geistes selbst, nicht Form der Idee zunächst. Sie tritt also nicht vor dem Geiste auf, sondern in ihm; oder dieser ist es vielmehr selbst, welcher solche Form annimmt. Hierin liegt aber gar kein Grund eines Scheins, sondern er läge nur in der Objektivität solcher Form, d. h. in der Erscheinung. Dafs diese Erscheinung sich auf die Anschauung bezieht, ist für diesen Punkt gleichgültig. Das „blofse Gedachtsein des Begriffs und seiner „Realität“ als Inhalt der absoluten Idee ist also nur eine scheinbare Abweichung von Hegel. — Vischer erklärt daher ebenfalls, dafs dieser Schein, sofern die absolute Idee darin immerhin erscheint, *Erscheinung* und dafs „diese Erscheinung das Schöne“ sei. Es ist also nur ein unnöthiger Umweg zu demselben Ziele, wie Hegel es ohne solchen erreicht, und es schliefst sich daran nunmehr die Definition [2]), dafs „das Schöne also die Idee in der Form „begrenzter Erscheinung“ sei. Diese Definition ist sehr vorsichtig abgefafst. Vischer sagt nicht *Erscheinung der Idee*, auch nicht *Form der Idee als Erscheinung*; und so indifferent im Grunde diese Unterschiede betrachtet werden mögen, sofern die Hauptsache dies sei, dafs im Schönen die Momente Idee, Form, Begrenzung und Erscheinung als zusammengehörig gesetzt seien, so ist doch jene diplomatische Fassung die Ursache gewesen, dafs Vischer sich hinsichtlich der wichtigen Frage, ob das Schöne sich auch auf den Inhalt oder nur auf die Form der Erscheinung beziehe, d. h. ob es nur ein formal-Schönes oder auch ein substanziell-Schönes gebe, nicht konsequent geblieben ist, sondern einmal [3]) das Schöne „als reines „Formwesen“ 'erklärt und dann doch wieder in der Kunst die Form durch den Gehalt so sehr bedingt sein läfst, dafs er den „würdigsten Gehalt der Kunst in der sittlichen Macht des öffent- „lichen Lebens“ erblickt [4]), ja sogar diesen Gehalt näher als den

---

[1]) § 13. — [2]) § 14. — [3]) § 55. — [4]) § 20 Zusatz.

„geschichtlich politischen“ bezeichnet. Vischer möchte, wie es scheint, zwischen Hegel, der nach seiner Ansicht „zu sehr auf substanziel-„len Gehalt drängt“, und dem Herbart'schen abstrakten Formalismus vermitteln; wenigstens deutet darauf die allerdings etwas sophistisch klingende Bemerkung, dafs die rein formale Bedeutung des Schönen keineswegs eine Werthdifferenz des Gehalts ausschliefse, sondern gerade die Bedeutung des letzteren um so mehr Gewicht erhalte, je mehr auf die Form gedrungen werde. Allein dieser Vermittlungsversuch, dessen Nothwendigkeit wir aus voller Ueberzeugung beistimmen, kommt doch nur bis zu einer Art Transaction, nicht zu voller Versöhnung. Auch wir sind der Ansicht, dafs eine grofse Form einen grofsen Gehalt bedinge und umgekehrt, aber diese Beziehung mufs nicht blos als ein Verhältnifs der Quantität, sondern wesentlich als ein qualitatives gefafst werden.

Man erkennt jetzt, dafs es allerdings ein wesentlicher und hinsichtlich seiner praktischen Tragweite bedeutungsvoller Unterschied ist, wie jene Momente des Schönen in der Definition geordnet werden. Denn diese Ordnung enthält zugleich eine Unterordnung, nämlich eines Besonderen unter das Allgemeine. Ist das Schöne zunächst also *Idee* oder *Erscheinung?* Ist es die Idee als Form oder in einer solchen? Das Richtige scheint uns dies: Das Schöne ist die Erscheinung der Idee in begrenzter Form (d. h. als Einzelheit und Realität). Auf den *Schein* ist trotz allen etwaigen Gehalts der Accent zu legen, und so ist es denn dieser Begriff des Scheins, worin — auch in anderer Hinsicht (in negativer nämlich, was Vischer viel zu sehr unberücksichtigt läfst) — das eigentliche Wesen des Schönen wurzelt. Ist dieser Schein inhaltsvolle Erscheinung, so ist er das Schöne, ist er als Widerspruch gegen solchen Inhalt Erscheinung, so ist er das negativ Schöne, d. h. das Häfsliche. Diese negative Seite, als das Häfsliche, welches Weifse mit tiefem Sinn als das „unmittelbare Dasein der Schönheit“ bezeichnet, ist also hier nicht „die von der Idee verlassene Erscheinung“, sondern die noch nicht mit der Idee erfüllte, immerhin aber als Erscheinung zum Reich des Schönen gehörige Form. Vischer fafst daher das Schöne daher sogleich zu enge, wenn er es als die „reine Einheit der Idee und der sinnlichen Erscheinung“ erklärt[1]), ob schon diese Erklärung für dasjenige Schöne, welches den Gegensatz zu seinem Negativen — wovon hier gar nicht die Rede ist —

[1]) § 14.

bereits überwunden hat, d. h. also für das positive Schöne, vollkommen angemessen ist.

Wir haben auf diesen Punkt näher hinweisen müssen, weil er zu denjenigen gehört, in denen wir von Vischer principiell abweichen zu müssen glauben. — Weiter geht er dann auf die Natur der *Idee* ein, welche sich wesentlich als Gattung bestimme[1]), also ein System von Ideen bilde, das eine auf- und absteigende Linie darstellt. „Je „höher in dieser Reihe eine Idee steht, desto gröſser muſs auch „ihre Schönheit sein, aber auch je die niedrigere enthält die wesent„liche Bedingung der Schönheit, weil jede ein integrirendes Glied „in der Totalität der Idee ist". Dies ist vortrefflich und gewährt sofort einen vorläufigen Einblick in den Organismus des Gesammtgebiets und die Ueberzeugung von seiner inneren Gesetzmäſsigkeit und Nothwendigkeit. Die höchste Stufe der Idee hinsichtlich ihres Gehalts, also auch hinsichtlich des Gehalts des Schönen, ist die in der Form der Persönlichkeit: „Das Schöne ist persönlich und alle „vorhergegangenen Stufen erhalten nun die Bedeutung, die Persön„lichkeit als werdende anzukündigen". So auf dem Gebiet des objektiven Schönen die menschliche Schönheit, so auf dem des Schönen überhaupt das Kunstschöne; und in dem letzteren ist vollends die Darstellung der Persönlichkeit das Höchste. Dies Alles ist so tief gefaſst und so einsichtsvoll ausgedrückt, daſs man mit wahrer, reiner Befriedigung, so zu sagen mit philosophischem Behagen dabei verweilt; um so mehr, als wir uns nun — mit Uebergehung der §§ 20—81, welche die Idee als *Bild*, d. h. als reale Einzelheit für die Anschauung, in ihrem „Verhältniſs zum Guten, zur Religion „und zum Wahren" betrachtet — demjenigen Punkte nähern, gegen den wir mit gröſster Entschiedenheit auftreten müssen. Es ist dies die Betrachtung des „Schönen im Widerstreit seiner Momente", d. h. der sich aus der Idee des Schönen angeblich entwickelnde Gegensatz des Erhabenen und Komischen.

541. Man kann zwar Dem völlig zustimmen, wenn Vischer[2]) von folgendem Princip ausgeht: „Jede wahre Einheit enthält den „Gegensatz als Möglichkeit in sich, sie bethätigt sich als Einheit, „indem sie ihn in die Wirklichkeit entläſst, wodurch er, weil die „Entgegengesetzten Glieder derselben Einheit sind, zum Widerspruch „wird; sie bewährt sich, indem sie im Widerspruch nicht verloren „geht, sondern ihn überwindet. Ebenso erschlieſst sich die Einheit „des einfach Schönen gemäſs ihrem eigenen Gesetze zum wirklichen

---

[1]) § 17. — [2]) § 82.

„Widerstreit der Momente . . ; es tritt aber darum keineswegs aus „seinem eigenen Kreise heraus, vielmehr, was sich entfaltet, ist nur „eine Bewegung und Gährung im Schönen selbst, und dieses mufs „sich aus dem Streite wieder zu seiner Einheit herstellen". Allein, nachdem er bereits das Schöne als positives bestimmt hat, kann aus dieser Einheit nicht mehr der Gegensatz eines Positiven und Negativen hervorgehen: das Häfsliche als nothwendiges Moment des Prozesses ist eliminirt, und es bleiben nur noch positive Momente zur Bildung des Gegensatzes übrig. Hiemit berühren wir den Fundamentalirrthum des Systems. Zum Keimen gehört Verwesung, Auflösung, Negation: dies Moment, das eigentlich anstachelnde und treibende Element im Schönen ist Vischer ganz abhanden gekommen[1]), und seine Ersetzung zwingt ihn zur Erfindung von dialektischen Surrogaten, die zum Theil sehr zweifelhafter Natur sind. Zwar kann er natürlich ohne die Negation nicht fertig werden, aber sie hat bei ihm nur abstrakt logischen Sinn und kommt dadurch mit dem konkreten Prozefs selbst in Widerspruch, z. B. wenn er das wahrhafte Schöne als Rückkehr aus dem Widerstreit der Momente, nämlich als die „Einheit des Erhabenen und Komischen" bezeichnet, was — wir bekennen dies wenigstens für uns — gar keinen erdenklichen Sinn hat. Doch wir wollen nicht vorgreifen.

Wie oben gezeigt, sollte die Schönheit die Einheit von Idee und sinnlicher Erscheinung sein. *Idee* und *sinnliche Erscheinung* sind also die beiden Momente, die in Widerstreit zu gerathen haben; aber da es sich hier bereits um die Realität der Erscheinung handelt, so ist es nicht die Idee als solche, sondern das Bild, als „un-„trennbares Gebilde der Idee"[2]), in welchem sich der Widerspruch entwickelt. Nämlich so: das Bild ist zwar von der Idee untrennbar, „dennoch aber die unselbstständige Seite des Ganzen, da es von „dieser erst so durchdrungen sein mufs, dafs es sich zum reinen „Scheinen und zur reinen Form aufhebt, wenn es Geltung haben „soll".

Streng genommen ist das Bild also in dieser Unselbstständigkeit die abstrakte Erscheinnng, d. h. die Negativität gegen die Idee (man sieht hier, wie nahe Vischer an das Häfsliche herangeführt wird). Sofern nun die Einheit des Ganzen — aus dialektischer Nothwendigkeit — sich „als lebendiger Gegensatz sich bethätigen mufs", kann die Entgegensetzung zunächst nur von der selbstständigen Seite, d. h. von der Idee, ausgehen: „Die Idee reifst sich aus der

---

[1]) Vergl. jedoch unten No. 542. — [2]) § 83.

„ruhigen Einheit mit dem Gebilde los, greift über dieses hinaus und „hält ihm als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen". Als solche ist die Idee das Erhabene. Es mufs nun zunächst durchaus als undialektisch bestritten werden, dafs die Entgegensetzung von der selbstständigen Seite ausgehen müsse. Im Gegentheil: was zuerst und vor Allem (für die Anschauung nämlich, und Dies ist hier die Hauptsache) vorhanden ist, ist die Erscheinung schlechthin, d. h. das Gebilde. Wie sollte die Idee übergreifen können, wenn nicht Das, über welches sie überzugreifen hat, vorausgesetzt ist? Dieses ist also für die Anschauung zunächst da, und da es die unselbstständige Weise der Einheit repräsentirt, so ist nur diese unselbstständige Erscheinung, d. h. das von der Idee noch nicht erfüllte Gebilde, vorhanden. Weit entfernt davon, dafs die erste reale Form des Schönen — sei es das Erhabene — ein Uebergreifen der Idee darstellt, findet darin vielmehr das Umgekehrte statt: die Erscheinung, als reine Macht der Negativität, überwältigt noch die Idee oder ist vielmehr von dieser noch nicht bewältigt, und diese schwindet in ihr zu einer blofsen Andeutung zusammen, d. h. zum Symbol.

In solchem Sinne nennt Hegel die Erscheinung des Schönen im Orientalismus sowohl erhaben als symbolisch — und Beides vollkommen richtig. Die Erscheinung als Macht gegen die Idee ist es also zunächst, was im Erhabenen imponirt. Selbst im Erhabenen der Leidenschaft, wo doch am ehesten ein Uebergreifen der Idee vermuthet werden dürfte, ist es nur die Erscheinung, welche erhaben wirkt; die Idee in ihrer Reinheit gefafst würde sich darin als beschränkt erweisen lassen; denn Das, was die Leidenschaft will, ist zunächst etwas Bornirtes; wie sie es will, dieser Kampf gegen vielleicht ideell berechtigtere Mächte, diese Gewalt der Erscheinung als reine imposante Macht des abstrakten Willens ist es, was erhaben wirkt. Ja, selbst wo, wie im sittlich-Erhabenen, der Gehalt ein substanziell schwer wiegender und durchaus reiner ist, ist es doch immer diese Erscheinung vorzugsweise, was die Wirkung des Erhabenen als eines Schönen bedingt. Hier an der Grenze eines verwandten, aber unadäquaten Gebiets ist auf das Moment der Erscheinung um so strenger zu achten, weil die Vermischung mit fremden Vorstellungen zu nahe liegt. Die Ausdrücke *erhabene Tugend, erhabene Wahrheit* führen nur zu dem Mifsverständnifs, als ob die Wirkung des Erhabenen im Ueberwiegen des Ideellen liege. Tugend, Wahrheit sind entweder immer erhaben, oder sie sind dies im specifischen Sinne nur durch das Hinzutreten eines

fremden Wirkungsmoments, und dies liegt lediglich in der Art ihrer Erscheinung.

Der von Vischer zu Hülfe genommene Gegensatz des Endlichen und Unendlichen vertieft das Mifsverständnifs nur, statt es zu erklären. Denn gerade weil die Idee im Erhabenen nicht völlig in die Erscheinung aufgeht, geschweige denn sie überragt, ist diese vielmehr das Unendlichere gegen sie; oder es ist gerade die Erscheinung, welche der Idee eine angemaafste Unendlichkeit entgegenhält. So ist das Erhabene mit dem *Schrecklichen*, *Furchtbaren* u.s.f. verwandt, d. h. das Endliche tritt dem Geist mit dem Anspruch einer unendlichen Macht gegenüber. In die Grenzen der Schönheit eingeschlossen, wird dies Furchtbare zum Erhabenen; in die Grenzen der Schönheit schliefst es aber der anschauende Geist selbst dadurch ein, dafs er Stand hält, sich nicht bezwingen läfst und Furcht empfindet, sondern sich dagegen frei erhält. Erhaben wird der Eindruck aber nicht dadurch, dafs der Geist sich dagegen indifferent, d. h. selber darüber erhaben empfindet, sondern dafs er das Ueberwiegen, die imposante Macht der Erscheinung in seiner Empfindung anerkennt. *Stoicismus* z. B. — selbst wo er ohne alle Affektation ist — ist nicht für sich erhaben, sondern nur an sich, d. h. für fremde Anschauung, und dies nur durch die Reflexion auf die imposante Erscheinung des mitgefühlten Schmerzes. Fiele diese Beziehung fort, so würde er von Langerweile nicht zu unterscheiden sein. Aus allem Diesen dürfte wohl hervorgehen, dafs es lediglich dies in der Erscheinung liegende Moment der Negativität gegen die Idee, oder das Ueberragen des Gebildes über diese, nicht aber, wie Vischer will, das Umgekehrte ist, was das Wesen des Erhabenen ausmacht.

Wenn daher Vischer mit Burke das „Dunkel als Merkmal aller „Erhabenheit“[1]) bezeichnet,. so ist dies wohl als Attribut eines Ueberragens der Erscheinung über die Idee — weil diese dadurch verdunkelt wird — nicht aber für das umgekehrte Verhältnifs zu erklären. Denn wie sollte die Idee, das an sich Klare, ja die Klarheit selbst, das Licht, welches das Gebilde durchleuchtet, *dunkel* werden können, wenn sie mächtiger ist als die Seite der Endlickeit? — Die weitere Betrachtung des Erhabenen in seiner Gliederung übergehen wir hier; später (in den Kritischen Anhängen zu unserm System selbst) wird an den betreffenden Stellen das Nöthige

---

[1]) § 87.

darüber gesagt werden: wir eilen sogleich zum zweiten Gegensatz, nämlich dem Komischen[1]).

542. Wenn wir oben bemerkten, dafs das *Häfsliche* als die im Schönen treibende Negativität Vischer abhanden gekommen sei, so scheint Dem die Thatsache zu widersprechen, dafs er wirklich bei Gelegenheit des Erhabenen das Häfsliche behandelt[2]), allein, wie Rosenkranz, nicht als Negativität, sondern als blofse Negation des positiv-Schönen, nämlich als Konsequenz (statt als Grund) der „negativen Stellung der Idee gegen das Bild". Hier im Uebergang zum *Komischen* tritt es nun wiederum auf, und zwar ebenfalls *abgeleitet*, nämlich in Folge der „negativen Stellung des „Bildes gegen die Idee". Hat sich nun der Begriff des Erhabenen gerade als das Gegentheil von Dem erwiesen, was Vischer als sein Wesen bezeichnet, so liegt die Vermuthung nahe, dafs des Komischen dasselbe Geschick wartet; oder: war das *Erhabene* vielmehr das Ueberwiegen der Erscheinung über die Idee, so möchte nun wohl das *Komische* die von Vischer dem Erhabenen angewiesene Stellung einzunehmen haben, nämlich als Ueberwiegen der Idee über die Erscheinung zu gelten. Auffallender Weise stellt sich die Sache aber anders: und gerade dieser Umstand beweist mehr als alles Andere, dafs in der That zwischen dem Erhabenen und dem Komischen gar kein Gegensatz Koordinirter existirt, sondern dafs beide Begriffe verschiedenen Sphären angehören, wo jeder für sich einen solchen korrekten Gegensatz einzugehen vermag. Es braucht hier kaum wiederholt zu werden — da wir schon oben bei Gelegenheit von Rosenkranz darüber Einiges gesagt[3]) —, dafs der wahre Gegensatz des *Komischen* das Tragische, der wahre Gegensatz des *Erhabenen* das Anmuthige ist, beide Paare aber auf einen höheren einheitlichen Gegensatz zurückweisen, der ganz abstrakt als der formale zwischen Ruhe und Bewegung gefafst werden kann, dessen Substrat der substanzielle Gegensatz zwischen Materie und Geist überhaupt ist.

Zum *Komischen* gelangt Vischer folgendermaafsen: Für die „Störung in dem Einklang des Schönen", deren Resultat das *Erhabene* war, „fordert das Schöne völlige Genugthuung; das verkürzte Recht des Bildes mufs wiederhergestellt werden, und dies „kann nur durch einen neuen Widerspruch geschehen, nämlich „durch die negative Stellung, welche sich nun das Bild zur Idee

---

[1]) §§ 147—231. — [2]) So in §§ 98. 100. 108. 113. — [3]) S. No. 527.

„giebt, indem es sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt „und ohne sie als Ganzes behauptet". Es bedarf in der That keiner besonderen Stärke in der Logik, um den Schlufs zu ziehen, dafs, wenn wirklich das Erhabene und das Komische einen Gegensatz bilden, die Umkehrung des Verhältnisses, welches zwischen Idee und Erscheinung im *Erhabenen* stattfand, nothwendig das Wesen des Komischen sein müfste. Nach Vischer ist es aber — das Häfsliche; allein es ist dies nicht jenes Häfsliche, von dem bei dem Erhabenen die Rede war, denn „hier folgte es aus einem Ueber„maafs, welches die Ordnung des Gebildes zwar verkehrt, aber zu „furchtbar war, als dafs der Nachdruck auf die Verkehrung fallen „konnte". Wir gestehen, dafs wir mit solcher spitzfindigen Aushülfe uns nicht abspeisen lassen können. „Zu furchtbar" ist ein zu armseliges Kriterium, als dafs damit eine so tiefe Begriffsdifferenz ausgefüllt oder auch nur überbrückt werden könnte. Also das *Häfsliche* wird hier gefordert, aber ein anderes Häfsliches, kein „blos „Stoffliches" wie beim Erhabenen (warum denn bei diesem blos?), sondern „das Häfsliche als solches". Die §§ 150—152 suchen nun diese klaffende Inkonsequenz auf geschickte Weise mit Hülfe — wir meinen dies nur objektiv — sophistischer Dialektik zu bemänteln, aber je komplicirter diese gewundene Motivirung sich giebt, desto weniger spricht sie an die Ueberzeugung. Das einfache Resultat ist dies: Im Häfslichen geberdet sich zwar die leere Erscheinung als das Ganze gegen die Idee, aber diese ist darin nicht untergegangen, sondern, wie nach dem Ausspruch eines geistreichen Franzosen, „die Heuchelei ein Kompliment des Lasters gegen die „Tugend ist", so enthält die Häfslichkeit eine stillschweigende Anerkennung des Schönen. Der Ausdruck dieser Anerkennung und damit die Wiederherstellung des Rechts der Idee ist nun das *Komische,* als das Ganze dieser Bewegung[1]). — Wir haben nach dem Obigen hiezu nichts weiter zu bemerken, sondern brechen hier abermals ab, um nun die dritte Stufe in dem Verhältnifs der Idee zur Erscheinung zu betrachten, welche „das Schöne als zurückgekehrt „in sich aus dem Widerstreit seiner Momente" darstellt.

543. Die Versöhnung nämlich, welche im *Komischen* erreicht wurde, erweist sich bei Lichte besehen doch als mangelhaft[2]), als „Un„recht gegen Unrecht". — „Die Subjektivität, die sich als allen „Gehalt weifs, mufs daher, um der Idee ihr Recht zurückzugeben, „sie wieder als objektive Macht aus sich entlassen". Zuletzt weifs

[1]) §. 155. — [2]) § 229.

aber die arme Idee, wie es scheint, gar nicht mehr, wo sie Unterkommen findet, denn: „sobald sie als solche (objektive) wieder auf„tritt, wird sie erhaben und verfällt durch diese Negation abermals „dem Komischen". So entschliefst sie sich denn endlich kurz und gut, sich mit beiden Seiten möglichst vortheilhaft zu stellen, oder vielmehr beide aufzugeben und, bereichert freilich durch die Erfahrungen, die sie bei diesem Hin- und Herwerfen zwischen dem Erhabenen und Komischen gesammelt, in ihre ursprüngliche Quelle, das Schöne, zurückzukehren, d. h. „wieder bei sich anzukommen".

Es ist wahrlich schwer, bei solchen dialektischen Kunststücken, zu denen hier die Idee genöthigt wird, nicht satyrisch zu werden. In der That ist der ganze Vorgang selber ein überaus komischer, der mehr zu lächerlichen Vorstellungen als zu ernsthafter Kritik anregt. Das Resultat, kann man sich denken, ist nun ein durchaus erfreuliches. Die Idee, mit den Wunden, die ihr das Erhabene und das Komische abwechselnd geschlagen, bedeckt, d. h., dialektisch ausgedrückt, bereichert mit den beiden Momenten und als *konkrete Einheit derselben,* ist nun wieder das einfach Schöne, aber als konkrete Totalität des Begriffs; und die weitere Forderung ist dann die, dafs „der durch die Entfaltung aller (?) seiner Momente erfüllte Begriff „über sich selbst, d. h. über die Abstraction seiner Allgemeinheit, „sich hinausbewegt in die Form seines unmittelbaren (?) Daseins"[1]). Hiemit schliefst der erste Theil, der also in diesen Schlufsworten zugleich die Aufgabe des zweiten andeutet. Mit diesem haben wir hier nun nichts zu thun, sein Inhalt ist im Allgemeinen in der Uebersicht angegeben; vielmehr gehen wir sogleich zum dritten Theile, und zwar speciell zu der Frage nach dem Eintheilungsprincip der Künste über.

4. Das Eintheilungsprincip der Künste.

544. Das Princip der Gliederung der Künste in ihre besonderen Gattungen ist deshalb von so grofser Wichtigkeit, weil es gleichsam die praktische Probe für die richtige Rechnung des ganzen Systems liefert. Nur Mangel an wahrer Sachkenntnifs und Oberflächlichkeit überhaupt kann sich berechtigt glauben, es für ziemlich gleichgültig zu betrachten, in welcher Ordnung die Künste entwickelt werden, als ob diese Ordnung lediglich eine äufserliche und nicht vielmehr dem Begriff selbst angehörige wäre. Man kann mit voller Entschiedenheit die Behauptung aufstellen, dafs das wahre,

[1]) § 281.

specifische Wesen der einzelnen Gattungen nur aus der genauen Aufzeigung ihrer Beziehungen zu einander, d. h. sowohl ihrer Verwandschaft als Verschiedenheit, ihres Parallelismus wie ihrer Gegensätzlichkeit, vollständig und wahrhaft erkannt werden kann. Zweitens aber, wenn es wahr ist — und auch Vischer behauptet dies ja —, daſs das Schöne seine höchste Verwirklichung in der Kunst findet, so kann dies wohl nichts anderes bedeuten, als daſs das wahre Schöne eben das *Kunstschöne* sei. Dann aber scheint gefordert werden zu dürfen, daſs das Princip, welches das Schöne zur Entfaltung seiner Begriffsdifferenzen trieb, auch der Entwicklung des Kunstschönen in seine konkrete Gegensätze zu Grunde gelegt werde, oder mindestens, daſs das Eintheilungsprincip der Künste sich direkt aus dem Entwicklungsprincip des Schönen selbst ergebe und darauf zurückleite.

Wir sind von dieser Nothwendigkeit, welche erst später (im System selbst) in ihrer absolut zwingenden Kraft dargestellt werden kann, so unbedingt überzeugt, daſs wir kein System der Aesthetik als in sich konsequent und vollendet betrachten können, welches diesen Grundsatz unberücksichtigt läſst.

Hegel, obschon er, wie es scheint, über den Grund dieser Nothwendigkeit sich nicht völlig klare Rechenschaft gegeben, hat offenbar in diesem Sinne den Versuch gemacht, wenigstens eine Ausgleichung zwischen den beiden Principien, die wir hier der Kürze halber als abstraktes und konkretes Princip bezeichnen wollen, zu erreichen. Die Art und Weise, wie er die Eintheilung der Künste nach der Verschiedenheit der Organe[1]) in *bildende*, *tönende* und *redende* Künste fallen läſst, um zu der davon ganz verschiedenen in *symbolische*, *klassische* und *romantische* überzugehen — d. h. der Grund, den er dafür angiebt, nämlich daſs man „sogleich, in Rücksicht auf „die *näheren* Principien, in Verlegenheit gerathe, da die Gründe „der Eintheilung, statt aus dem konkreten Begriff der Sache „selbst, nur aus einer der abstraktesten Seiten derselben herge„nommen seien" —: diese Motivirung, obgleich an sich irrthümlich, wie wir sehen werden, läſst deutlich erkennen, wie der tiefe und stets des Bewuſstseins der konkreten Wahrheit bedürftige Geist des groſsen Mannes die Nothwendigkeit fühlte, die beiden Principien mit einander zu versöhnen. Der Versuch aber, den wahren Inhalt der beiden Eintheilungsprincipien für die Gliederung der Künste, nämlich des der *Organe* und des der *kulturgeschichtlichen Formen*,

[1]) S. oben No. 514.

darauf hin zu prüfen, ob sie nicht in einem höheren Princip sich als identisch erweisen lassen, konnte ihm deshalb nicht gelingen, weil beide nicht das eigentliche Wesen der Sache trafen. So liefs er die eine Eintheilung ohne Weiteres fallen, indem er leichthin als Grund angab, dafs sie nur *einer der abstraktesten Seiten* entnommen sei (was durchaus nicht richtig ist, da der Unterschied der Organe unmittelbar das konkrete Wesen der Künste berührt), um ebenso ohne Weiteres die andere aufzunehmen. Aber wenigstens hat die Eintheilung in symbolische, klassische, romantische Künste den Vorzug, dafs sie der metaphysischen Gliederung des Kunstbegriffs — denn dieser ist für Hegel mit dem Schönheitsbegriff identisch —, wie er sich als objektiv-ästhetische Form des Geistes in der Geschichte offenbart, durchaus entspricht.

Vischer nun geht zwar vollkommen berechtigt über die zu enge Fassung des Schönen als des Kunstschönen zurück zu dem abstrakteren metaphysischen Begriff des reinen Schönen, indem er diesen an die Spitze stellt; allein, indem er denselben, nicht mit Hülfe des dialektischen Moments der Negativität, sondern mehr auf mechanische Weise durch Ueberschiefsenlassen, einmal der Idee über das Bild, dann des Bildes über die Idee, in Flufs bringt, so läfst er ihn sich nicht in den obersten Gegensatz des Schönen und Häfslichen spalten, woraus er den positiven Begriff des Schönen erhalten hätte, der nun — durch die fortdauernde Kraft der Negativität — sich weiter entfalten konnte, sondern gelangt zu der durchaus falschen Kontrastirung des Erhabenen und Komischen, deren Einheit dann schliefslich das konkrete Schöne sein soll. Konsequenter Weise mufste nun dieser Gegensatz, da er einmal als oberster hingestellt worden war, auch die Basis für jede weitere principielle Gliederung werden, d. h. Vischer mufste die Künste eintheilen in *erhabene, komische* und *schöne*; oder er hätte wenigstens ein Princip finden müssen, das sich aus diesem obersten Eintheilungsprincip unmittelber deduciren liefs. Hegel also ist wenigstens in dieser Beziehung konsequent, wenn auch auf irrthümlicher Basis; Vischer dagegen hat nicht nur ebenfalls eine irrthümliche Basis — nämlich den Gegensatz des Erhabenen und Komischen als oberste Differenz —, sondern ist auch gegen diese Basis völlig inkonsequent. Er sucht nun diesen Widerspruch mit sich selbst dadurch wieder auszugleichen, dafs er an einem Punkte eine Konsequenz zu erreichen sucht, wo sie irrelevant ist und überdies auf falscher Voraussetzung beruht. Wie Hegel hat er nämlich ein doppeltes Eintheilungsprincip, einmal die Organe (Auge, Ohr und Totalität der sinnlichen Vor-

stellung) daneben dann Objektivität, Subjektivität und Subjekt-Objektivität. Die Künste des **Auges** oder, wie er sagt, die der *bildenden Phantasie* (Baukunst, Skulptur, Malerei) entsprechen der **objektiven** Kunstform, die Kunst des **Ohrs** (warum giebt es hier nicht auch drei?) oder der *empfindenden Phantasie* (Musik) bildet die **subjektive** Kunstform, die Künste der **sinnlichen Vorstellung** oder der *dichtenden Phantasie* (Dichtkunst) die **subjekt-objektive** Kunstform. Es ist zwar richtig, daſs alle au seiner einheitlichen Quelle, der Phantasie, stammen, aber wenn diese zu Gunsten der organischen Unterschiede sich dreifach zu spalten veranlaſst wird, so ist dies nur eine Tautologie: denn die bildende Phantasie wird als solche erst aus den bildenden Künsten abstrahirt, ebenso die dichtende aus der Dichtung. Objektive, subjektive und objekt-subjektive Kunstform dagegen scheint jener dreifachen Existenzform des Schönen, nämlich der objektiven Existenz, der subjektiven Existenz und der subjekt-objektiven Existenz zu entsprechen. Wir haben aber oben gezeigt, daſs die angebliche *subjektive Existenz* im Grunde zur **objektiven** gehört, die angeblich *subjektiv-objektive* aber, nämlich das künstlerische Schaffen, im Gegensatz dazu durchaus **subjektiv** ist. So fällt also auch dieser Parallelismus, abgesehen davon, daſs die darin enthaltene Konsequenz eine ganz äuſserliche und unmotivirte ist, in sich zusammen. Nichtsdestoweniger kann diese Dreitheilung der Kunstformen in gewisser Beziehung zugegeben werden, nur nicht als Basis der Gliederung der Künste gegeneinander, sondern der einzelnen Künste in sich selbst. So kann in der Malerei eine subjektive, objektive und subjekt-objektive Kunstform unterschieden werden, als **Landschaftsmalerei**, **Genremalerei**, **Historienmalerei**, ebenso in der Poesie als **Lyrik**, **Epik**, **Dramatik** u. s. f. Aber mit solchen Unterschieden wird das specifische Wesen der Künste als Gattungen und besonders der Uebergang von der einen zur anderen, sowie ihr Parallelismus nicht erschöpft.

545. Die Deduction des Eintheilungsprincips bei Vischer ist von der Art, daſs der aufrichtige Dialektiker, welcher vor der Nothwendigkeit des dialektischen Prozesses Respekt besitzt, es nur beklagen kann, daſs Männer von solcher Reinheit und Tiefe des Geistes wie Vischer den Gegnern der Hegel'schen Methode einen derartigen Vorschub leisten und solchen gegründeten Anlaſs zu gehässigen Insinuationen geben. Der wahrhafte Hegelianer muſs sich gegen solche Dialektik, die mehr einer geschickten Taschenspielerei als einer logischen Beweisführung ähnelt, ernstlichst verwahren,

denn sie besteht wesentlich in Aneinanderreihung ganz willkürlicher Behauptungen und subjektiver Wendungen, eingehüllt in die geläufige Sprachteknik der Schule. Nachdem Vischer bereits in dem Abschnitt über die Phantasie[1]) die ihm für seine Eintheilung nöthigen *Momente* wohlweislich vorausgeschickt, so dafs er nunmehr darauf, als auf eine selbstverständliche begriffliche Nothwendigkeit, sich beziehen kann, beginnt er die Deduction des Eintheilungsprincips[2]) mit dem Satze, dafs „der Grund der inneren Nothwendigkeit der „Theilung der Kunst zunächst in der sinnlichen Ausschliefslichkeit „des Materials liege". Es kann als richtig zugegeben werden, dafs „jedes Material nur gewisse Erscheinungsseiten des Naturschönen „und einen gewissen Inhalt der Idee in sich aufnehmen könne"; damit wird aber umso weniger der Beweis dafür geführt, warum es statt einer allgemeinen Kunst, z. B. der Poesie, deren eine ganze Reihe giebt, als Vischer selber in der Poesie, als der höchsten, alle übrigen als aufgehobene Momente enthalten sein läfst. Ferner: was heifst „sinnliche Ausschliefslichkeit des Materials"? Und wie kann das Material als die Bedingung für die Scheidung betrachtet werden? Ueber diese wichtigen Fragen läfst uns Vischer vollkommen im Dunkeln. Ja, er wendet die Nothwendigkeit des Materials so, dafs es nun doch schliefslich der *Geist* ist, in welchen „der „Theilungsgrund verlegt wird"[3]).

Dies geschieht auf folgende Weise: „Als das Organ des gan„zen Schönen mufs die Phantasie diese Schranken zu überwinden „streben und daher je das beengendere Material mit dem vertau„schen, in welchem das Leben der Erscheinung umfassender und „tiefer zur Darstellung gebracht werden kann, und dies Suchen so „lange fortsetzen, bis sie in einem gewissen Sinne alles Material „abwirft und zugleich mit dem reinen Schein den vollen Schein zu „geben vermag". Diese Vorstellungsweise hätte nur dann eine Berechtigung, wenn sich nachweisen liefse, dafs bei allen Völkern die Baukunst nicht nur die älteste und die Poesie die späteste Kunst gewesen, sondern dafs auch die Aufeinanderfolge aller Künste genau diesem Entwicklungsgange gefolgt sei. Dies ist aber so wenig wahr, dafs man geradezu sagen kann, alle Künste als differente seien ihren elementaren Formen nach gleichzeitig in's Leben getreten. Fafst man sie aber nicht in ihrer elementaren Form, sondern in höherem Sinne als specifische Kunstgattungen, so ist z. B. von der Malerei zu sagen, dafs sie ihrem wahren Wesen nach, d. h. als specifisch

---

[1]) § 385. — [2]) § 533. — [3]) § 534.

different gegen die Skulptur, erst mit dem Christenthum entstanden ist. Wie man also auch die Sache betrachten mag; jenes *Suchen der Phantasie* ist ein bloſses Phantasma. Geschichtlich gefaſst ist es nicht wahr, begrifflich würde höchstens daraus folgen, daſs die erste wahrhafte Kunst die Poesie, d. h. diejenige Kunst sei, in welcher es der Phantasie endlich gelungen, „in gewissem „Sinne alles Material abzuwerfen" und zu finden, was sie gesucht.

Weiter wird nun deducirt: „Hiemit ist der Theilungsgrund bereits „in den Geist verlegt; derselbe muſs aber, da der Ausgang vom „Charakter des Ausschlieſslichen, den alles Sinnliche trägt, hiedurch „nicht aufgehoben sein kann, näher in der inneren Sinnlichkeit „der Phantasie liegen . . . Allein die innere Sinnlichkeit der Phan- „sie ist eine doppelte: sie bindet sich theils an die wirkliche Er- „scheinung, theils wirft sie dieses Band ab, um sich nur innerhalb „ihrer selbst zu bewegen" (warum nicht einfach sagen: sie ist Anschauung und Empfindung, denn auf diesen Unterschied kommt doch die Sache heraus?). „An dem Punkte, wo diese Befreiung „eintritt, erlischt also die Bedeutung des Material-Unterschieds für „die Eintheilung völlig und weicht dem neuen Eintheilungsprincip „dieser zwiefachen Art der Phantasie. So treten zunächst zwei „Kuntformen auf", (nämlich die der Anschauung und Empfindung). „Allein auſser der Kunstform der reinen innerlichen Sinnlichkeit" (Musik) „wird eine Stufe auftreten müssen" (weshalb?), „in welcher „sich der Moment der Ablösung vom körperlichen Material als be- „sondere Kunst fixirt" (könnte dies nicht schon die Musik leisten, und warum nicht?), „indem dieses zur bloſsen Bewegung eines zwar „noch sinnlichen, aber frei bewegten Erscheinungselements herab- „gesetzt ist. Dadurch tritt an die Stelle der Zweizahl die Drei- „zahl".

So ist denn glücklich das Ziel erreicht, dargethan zu haben, „daſs „das Eintheilungsprincip der Kunst gebildet wird durch die „Verschiedenheit der inneren Organisation der Phantasie" selbst[1]); oder: da wir nun „drei Arten der Phantasie haben, nämlich: die „bildende, auf das Auge organisirte, die empfindende, auf „das Gehör organirte, und die dichtende, auf die ganze ideal ge- „setzte Sinnlichkeit gestellte Phantasie", so muſs die Kunst in *bildende*, *empfindende* und *dichtende* Kunst sich spalten. — Nun muſs es unsrer Meinung nach schon Demjenigen, welcher ganz unbefangen das Resultat solcher Dialektik in's Auge faſst, auffallend er-

[1]) § 535 Zusatz.

scheinen, dafs nicht etwa Anschauung, Empfindung und Vorstellung — hierin läge ein naturgemäfser Fortgang, selbst wenn diese drei Momente nicht als in einer geraden Linie liegend, sondern etwa als die Grenzpunkte eines Dreiecks betrachtet werden, so dafs jeder den andern beiden zugleich entgegengesetzt wäre — son dern: Auge, Ohr und — ideal gesetzte Sinnlichkeit als drei Stufen aufgestellt werden. Würden wenigstens die beiden ersten zusammen unter einen höheren Begriff, etwa als *real-gesetzte Sinnlichkeit*, zusammengefafst, und dieser der *ideal-gesetzten Sinnlichkeit* gegenüber gestellt, so wäre zwischen ihm und dem letzteren immer noch ein koordinirter Gegensatz möglich; freilich würde dann die Musik, die im Grunde mehr Verwandtschaft mit der Poesie als mit den bildenden Künsten hat, in eine falsche Stellung gerathen, weil sie mit den bildenden Künsten zusammen gegenüber der Poesie eine gemeinschaftliche Gattung ausmachte. Hätte es sich also etwa herausgestellt, dafs diese Besorgnifs ungegründet sei, dann — Hand auf's Herz! — würden Sie, verehrter Mann, wirklich es für nöthig gehalten haben, die Phantasie so lange zu bearbeiten, bis sie in jene drei *Arten* sich auseinander legen liefs? Wir wenigstens glauben es nicht, und darum können wir auch vor solcher Dialektik, die sich den Anschein giebt, als habe das Denken dabei nichts weiter zu thun, als dem sich objektiv entwickelnden Prozefs des Begriffs zuzuschauen und wie ein Stenograph den Monolog des absoluten Denkens möglichst genau in philosophischer Chiffreschrift wiederzugeben, während es in Wahrheit mit der gröfsten Willkür verfährt, keinen Respekt haben.

546. In ähnlicher Weise wie aus der Zweizahl die Dreizahl, so läfst nun Vischer aus der Dreizahl die Fünfzahl entstehen. Nachdem er nämlich den schon oben berührten Parallelismus der drei Formen der Phantasie mit den drei Existenzformen des Schönen (*Naturschönes, Phantasie, Kunst*) als objektive, subjektive und subjekt-objektive angezeigt[1]), bemerkt er[2]): „Diese Dreitheilung er„weitert sich, ohne darum ihre grundgesetzliche Geltung zu verlie„ren, zu einer Fünftheilung durch die reich gegliederte Organi„sation der bildenden Phantasie". Hätte diese *Phantasie* den geringsten dialektischen Instinkt, so wäre es ihre verdammte Pflicht und Schuldigkeit, sich nicht fünf-, sondern neunfach zu gliedern, indem jede von den drei Stufen nach denselben Momenten sich wiederum gliederte u. s. f. Das thut sie aber nicht, sondern nus „im Wesen der objektiven Kunstform liegt die Nothwendigkeit, der

---

[1]) § 537. — [2]) § 538.

„verschiedenen Materials halber, sich wieder in drei selbstständige „Künste zu theilen". Das ist nun in der That um so verdriefslicher, als z. B. zwischen der Architektur und der Plastik gar kein so besonderer Unterschied im Material zu bemerken ist, dort Stein, hier Stein: darin soll nun eine Nothwendigkeit zur Theilung liegen? Da mufs denn allerdings etwas Besseres gefunden werden, und dies ist der Unterschied zwischen dem *messenden Sehen*, dem *tastenden Sehen* und dem *eigentlichen (!) Sehen*", woraus denn ganz leicht und bequem die Baukunst, die Skulptur und die Malerei sich ergeben. Was hat diese dreifache Art des Sehens aber — angenommen selbst, es läge darin wirklich eine principielle Differenz — mit dem Material zu thun? — Es ist also weder wahr, dafs nur die objektive Phantasie des Materials wegen sich wieder theilen mufs, sondern dafs diefs vielmehr ein innerer, dem Geiste angehöriger Grund ist, noch ist deshalb abzusehen, warum nicht in der subjektiven und subjektiv-objektiven Phantasie ein entsprechendes geistiges Differenzprincip wirksam sein könnte. — Alles dies sind eitel Kunststücke einer willkürlichen Scheindialektik, die in der That gar keinen objektiven Werth haben, auch nicht haben können, weil sie des wahren, ursprünglichen und naturgemäfsen Grundprincips entbehren.

Es ist zwar hier noch nicht der Ort, dieses Grundprincip darzustellen, denn dies kann erst innerhalb unseres Systems selbst geschehen; um indefs den Leser in den Stand zu setzen, wenigstens die Resultate unseres Princips mit denen Vischer's zu vergleichen, und auch um den Schein abzulehnen, als wüfsten wir nur negative Kritik zu üben, nicht aber Positives und Besseres an die Stelle des Getadelten zu setzen, wollen wir wenigstens dies vorläufig bemerken, dafs unsrer Ansicht nach der ganze Prozefs so zu fassen ist: die Idee tritt in die Erscheinung: so ist sie das abstrakt-Schöne. Die Erscheinung ist also das Erste und als solche schlechthin gegen die Idee reine Negativität. Idee und Erscheinung bilden so ganz allgemein den Gegensatz von Geist und Materie; der Geist ist darin das Bewegende, die Materie das Unbewegte, Ungestaltete, was aber gestaltet werden soll. Sofern sie als Ungestalt der Idee widerstrebt, ist sie das Häfsliche; doch kommt dies als Konkretes erst da zum Vorschein, wo das Schöne ebenfalls konkret wird. Hier, im ganz Abstrakten, ist durch diesen Gegensatz nur Bewegtheit und Unbewegtheit gesetzt. Materie und Geist, als Princip der Ruhe und Princip der Bewegung, bilden so in ihrem einfachen Gegensatz das Fundamentalprincip der ganzen Aesthetik. Aus ihm entwickeln

sich sowohl die metaphysischen Grundbegriffe wie der Gegensatz des *Erhabenen* und *Anmuthigen* u. s. f., als auch die Principien für den Gegensatz des *Natur-* und *Kunstschönen*, wie endlich auch das Eintheilungsprincip der Künste. Es bedarf hier gar keines grofsen Aufwandes von Dialektik, sondern es kann ganz einfach gezeigt werden, dafs die Künste sich eintheilen in Künste der Ruhe und Künste der Bewegung, und dafs auf jeder Seite der Kampf zwischen Materie und Geist nothwendig eine dreifache Stellung einnimmt, indem zuerst die Materie überwiegt, dann eine Ausgleichung stattfindet, und endlich durch den Geist die Materie zum blofsen Moment herabgesetzt wird. So entstehen sechs Künste in einer Doppelreihe: auf der Seite der Ruhe: *Architektur, Skulptur, Malerei*, auf der Seite der Bewegung: *Musik, Tanzkunst, Dichtkunst*.

Stellt man diese in ihrem natürlichen Parallelismus einander gegenüber, so zeigt es sich, warum die Musik Verwandtschaft mit der Architektur hat, da sie beide auf dem Element des Messens, dort des Messens im Raum, hier des Messens in der Zeit, beruhen, warum die Tanzkunst nichts als bewegte Plastik ist, warum die Poesie redende Malerei genannt werden kann, warum endlich diese beiden letzten, den Schlufsakt des Prozesses jeder Reihe darstellende Künste sich wieder in drei Arten ausbreiten (Lyrik und Landschaftsmalerei, Epik und Genre, Drama und Historienmalerei). Die Hauptsache aber ist, dafs der ganze Organismus des Systems durch dieses Princip vom ersten Anfang bis zum letzten Ende als ein durchaus einheitlicher und konsequenter sich darstellt. Es mag für unser modernes Bewufstsein ungewöhnlich sein, die *Tanzkunst*, weil sie in allmälige Entwürdigung gefallen, unter die andern Künste eingegliedert zu finden; aber solche Erwägung ist unphilosophisch: nicht die zufällige, vom Zeitgeschmack abhängige Gestaltung und Verunstaltung, sondern das Wesen, der Begriff selbst, ist das allein Bestimmende. Dafs die Tanzkunst, z. B. in der Antike und bei allen Naturvölkern, eine den übrigen Künsten völlig gleichberechtigte, zum Theil sogar geheiligte Stellung einnahm, soll nur beiläufig erwähnt werden. Ist aber die heute beliebte Cancanmusik, die ganze musikalische Offenbacherei etwa besser und edler als die Balletfrivolität, mit der sie ja naturgemäfs sich verbindet? — Der Tanz, diese ursprünglich durchaus edle Kunst, in welcher sich das Moment der Anmuth am lebendigsten offenbart, ist entwürdigt, dies ist nicht zu leugnen: ist es deshalb Sache der Aesthetik, diese Entwürdigung im Princip zu acceptiren, und nicht vielmehr ihre Pflicht, eine Reinigung der landläufigen

Vorstellung über den Tanz durch Aufstellung des wahren Begriffs wenigstens im Princip zu versuchen?

Wir schliefsen hier mit Vischer ab. Wir glauben gezeigt zu haben, worin die Fehler seines Systems und in Folge Dessen die Schwächen seiner Methode liegen — wenigstens in genügender Weise, um daraufhin die Forderung zu begründen, dafs und in welcher Beziehung über dieses Princip und dieses System hinausgegangen werden müsse. Es ist nur noch zu sagen, dafs sich zwar viele Aesthetiker, namentlich in stofflicher Beziehung, ihre Gedanken aus Vischer geholt haben, dafs aber in dieser von Hegel zuerst eingeschlagenen Richtung Niemand über ihn hinaus-, Manche dagegen wieder auf theosophische und sonstige überwundene Standpunkte zurückgegangen sind. Es würde also nur unsere, ohnehin schon allzu breit sich ausdehnende Grundlegung unnütz in die Länge ziehen, wenn wir uns auf eine Kritik derselben einlassen wollten. Wichtiger dagegen, obschon an sich von geringer Bedeutsamkeit, ist die Aesthetik derjenigen philosophischen Richtung, welche wir, gegenüber der idealistischen, als die realistische bezeichnet haben. Die Hauptvertreter derselben, nach verschiedenen Seiten hin, sind Herbart und Schopenhauer.

Recapitulation.

§ 61. Die gemeinsame Grundlage der idealistischen Systeme beruht in dem Streben, den für die Reflexion unversöhnbaren Widerspruch zwischen *Denken* und *Sein* aufzulösen; sie weichen von einander ab in der Verschiedenheit des Weges, auf dem sie jene Einheit der Entgegengesetzten zu beweisen suchen. Da nämlich diese Momente, Denken und Sein, in der Einheit selbst als Momente aufgehoben (konservirt) bleiben, so handelt es sich für die nähere Entwicklung des idealistischen Princips um die besondere Auffassung ihres Verhältnisses zu einander. Der subjektive Idealismus liefs das Sein in dem Denken verschwinden, um es aus demselben als Produkt wieder hervorgehen zu lassen;

der objektive Idealismus hob diese Einseitigkeit auf, indem er nicht nur das Sein in das Denken, sondern ebenso auch dieses in jenes übergehen liefs; der absolute Idealismus endlich erhob diesen in der Form blofser Polarisation auftretenden Dualismus in die höhere Einheit des Absoluten als der identischen Quelle beider Welten, der Natur und des Geistes. Allein indem Hegel den dialektischen Prozefs zwar als das immanente Princip der Realisation des Absoluten, zugleich aber als Methode doch wesentlich im abstrakt spekulativen Sinne, als absolutes Denken des philosophirenden Subjekts, fafst, erhält seine Spekulation selbst dadurch das Gepräge einer Subjektivität, die sich von Willkürlichkeit und, hinsichtlich der sprachlichen Darstellung, von sophistischen Wendungen nicht frei zu erhalten vermag. Gegen diese Position des autonomen Denkens, in Hinsicht des Verhältnisses von Denken und Sein ist nun eine doppelte Reaction möglich, nämlich entweder ein Zurückweichen auf schon überwundene Standpunkte, namentlich den theosophischen, oder aber ein ebenso entschiedenes Geltendmachen der dem Denken, als Thätigkeit des philosophirenden Subjekts, gegenüber selbstständigen andern Seite des Gegensatzes, des Seins, als realen Universums.

§ 62. Da die theosophische Reaction gegen den absoluten Idealismus im Princip ein Zurückweichen gegen den letztern enthält, mufs die darauf begründete Aesthetik vor der Aesthetik des absoluten Idealismus betrachtet werden. Der Hauptvertreter der ersten Reactionsrichtung ist ***Christian Hermann Weifse*** (1801—1867). Von der Ueberzeugung ausgehend, dafs, obschon die dialektische Methode die einzig wahre sei, dennoch durch sie und überhaupt durch das philosophische Denken

der substanzielle Inhalt des Absoluten nicht erschöpft werden könne, geräth Weifse in den eigenthümlichen Widerspruch, dafs er auf der einen Seite den Rythmus des dialektischen Prozesses auf dem Gebiet der Aesthetik in abstrakter Mechanik durchzuführen versucht, während er auf der andern gleichwohl die *nur* logische Bedeutung dieser Methode des spekulativen Denkens behauptet, um das durch sie nicht zu bewältigende *Mehr* in dem Inhalt der absoluten Idee allein der Unmittelbarkeit des Glaubens zu reserviren. Diese Verbindung zweier gänzlich inkongruenten Elemente, der dialektischen Methode als Form und der theosophischen Anschauung als Inhalt, verleihen seiner Darstellung ein eigenthümliches Gepräge, das am füglichsten als *theosophistisch* bezeichnet werden mag. Er definirt die Aesthetik als *Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, welche letztere er als die Mitte zwischen der Idee der Wahrheit und der Gottheit hinstellt; und zwar erklärt er die Schöheit näher als die *aufgehobene Wahrheit.* Er weist sodann den inneren Widerspruch in der Idee der Schönheit nach, aus welchem die Begriffe der *Erhabenheit,* der *Häfslichkeit* und des *Komischen* sich entwickeln. Die *Häfslichkeit* ist ihm „das unmittelbare Dasein der Schönheit", ein Satz, der aus der tiefsten Ahnung des wahren Verhältnisses stammt, in welchem die Idee zur *Erscheinung* als derjenigen Form steht, worin sie sich als Schönheit zu realisiren berufen ist. Allein da er die Häfslichkeit nur als eine bestimmte Vorstufe der Realisation der Schönheit, statt als das durch die Erscheinung als solche gesetzte fortwirkende Princip der Negativität in dem Prozefs der Realition des Schönen bis hinauf zu dessen höchster Darstellung im Kunstschönen, auffafst, so kommt seine Dialektik nothwendiger

Weise auf einen Abweg, dessen Konsequenzen sich zunächst in der Verschiebung der wichtigsten metaphysischen Fundamentalbegriffe, sodann und hauptsächlich in dem durchaus falschen Eintheilungsprincip für die Gliederung und Anordnung der Künste offenbaren. Nichtsdestoweniger enthält seine Aesthetik eine solche Fülle neuer und fruchtbarer Gedanken, dafs sie in stofflicher Beziehung als ein wichtiger Beitrag zur Förderung der ästhetischen Wissenschaft betrachtet werden kann.

§ 63. Bei ***Georg W. Fr. Hegel*** (1770—1831) hat der dialektische Prozefs nicht blos formale Bedeutung als Methode des logischen Denkens, sondern indem er die Realisation des Absoluten als *Selbstbewegung der Idee* fafst, ist für ihn der Rythmus dieser Bewegung die objektive Dialektik des Realisationsprozesses selbst. Andrerseits aber ist ihm die Philosophie, als höchste Wissenschaft vom Absoluten, das Sich-Selbst-Denken des Absoluten, dem das philosophirende Subjekt gleichsam selbstlos zuschaue. Ohne Berücksichtigung der thatsächlichen Inkongruenz zwischen *Denken* und *Sprechen* — einer Inkongruenz, welche die Sprache nur als symbolisches, d. h. als unadäquates und beschränktes Ausdrucksmittel des Gedankens erscheinen läfst — nimmt die dialektische Methode bei Hegel oft den Charakter einer Willkür an, deren Konsequenzen einen nachtheiligen Einflufs auf die substanzielle Entwicklung seiner philosophischen Ueberzeugung ausübten. — Die Aesthetik, die er zuerst zu einem festgegliederten Systeme entwickelte, definirt er nicht als die Wissenschaft des Schönen schlechthin, sondern als *Philosophie der Kunst*, und, obwohl er das *Naturschöne* nicht nur nicht unberücksichtigt läfst, sondern es als Vorstufe des Kunstschönen nach seinen Elementen analysirt, betrachtet er

doch die *Kunst* nicht blos als die höchste, sondern auch als die allein wahrhafte Offenbarungsweise des Schönen. Als weitere Konsequenz dieses Princips ist auch die Tendenz anzusehen, bei dem Kunstschönen selbst den Hauptaccent nicht auf die Gestaltung der Idee, sondern auf die Gestaltung der Idee, d. auf den in der Form des Schönen ausgedrückten ideellen *Gehalt* zu legen. So definirt er das Schöne als das ***Durchscheinen der Idee durch den Stoff***, obschon er andrerseits nicht verkennt, daſs das Schöne sein Leben nur im *Scheine* habe. Seine Parallelisirung von ***Religion***, ***Kunst*** und ***Philosophie***, die sich, wenn auch mit modificirter Anordnung, in der Aesthetik seiner Schüler, z. B. Ruge's und Vischer's wiederfindet, verschiebt das wahre Verhältniſs der objektiven Grundlage dieser Manifestationsgebiete des subjektiven Geistes: denn eine wahrhafte Parallelisirung ist nur zwischen Religion, Kunst und Sprache möglich. Seine Eintheilung der Kunstformen in ***symbolische, klassische*** und ***romantische*** wendet er nicht nur auf die geschichtliche Erscheinung der allgemein-menschlihhen Schönheitsempfindung, sondern auch als Eintheilungsprincip für die Gliederung der Künste an, nachdem er ein früheres Eintheilungsprincip (nach den Anschauungsorganen: *Auge, Ohr* und *Vorstellung*, das später von Vischer wieder aufgenommen wurde) fallen gelassen. Die mannichfachen, als nothwendige Konsequenzen der falschen Grundlegung zu erweisenden Fehlgriffe, sowohl hinsichtlich der Bestimmung der Fundamentalbegriffe als namentlich hinsichtlich der Durchführung der eigentlichen Kunstlehre, erklären sich bei Hegel nicht blos aus der einseitigen Anwendung der dialektischen Methode, sondern wesentlich auch aus dem Mangel an praktischer Detail-

kenntniſs der realen Kunstgebiete; verhindern aber andrerseits nicht, daſs die Aesthetik Hegel's einen groſsen Reichthum der tiefsten Einblicke in das innere Wesen des künstlerischen Geistes darbietet.

§ 64. Von den Hegelianern ist die Aesthetik — mit Ausnahme von Ruge, Rosenkranz und besonders Vischer — wenig beachtet worden; noch weniger kann bei ihnen von einem wesentlichen Fortschritt über das von Hegel aufgestellte Princip die Rede sein; und zwar schon deshalb nicht, weil man es verschmähte, durch eine Kritik der Geschichte der aesthetischen Standpunkte sich ein klares Bewuſstsein über diejenige Richtung zu verschaffen, in welcher allein eine Regeneration dieser Wissenschaft zu erhoffen war. Stofflich dagegen ist die Aesthetik vorzugsweise von den Hegelianern bereichert worden, und zwar nicht nur durch Specialuntersuchungen über einzelne Begriffssphären, sondern auch in Bezug auf den Gesammtbereich der ästhetischen Wissenschaft. So machte A. Ruge das *Komische*, K. Rosenkranz das *Häſsliche* zum Gegenstande besonderer Untersuchungen, während Th. Vischer ein vollständiges System ausarbeitete. Allein da der Erstere die *Erhabenheit*, die *Häſslichkeit* und das *Komische* als Stufen des dialektischen Prozesses aufstellte, in welchen das Schöne eingehe, so konnte er wegen des darin liegenden Mangels an wahrhaft konkreter Begriffsentwicklung, welcher seinerseits in der einseitigen Auffassung des Begriffs der *Häſslichkeit* als einer bloſsen Negation des Schönen begründet war, vor Widersprüchen sich nicht schützen, während Rosenkranz, der eben diesen Begriff zum Objekt der Untersuchung wählte, zwar das groſse Verdienst sich erwarb, zuerst eine schon von Schlegel als nothwendig geforderte *Theorie des*

Häfslichen zu begründen, aber — aus einem ähnlichen Verkennen des in diesem Begriff liegenden wichtigen Moments der Negativität, welcher allein im Stande ist, das absolute Schöne zu substanzieller Gliederung zu treiben — diese Theorie nicht bis zu einem der Theorie des Schönen vollkommen adäquaten Parallelismus zu entwickeln vermochte, in welchem dem Lichtreich des Schönen gegenüber das Schattenreich des Häfslichen sich als ein symmetrisch gegliederter Organismus ergab.

§ 65. *Theodor Vischer's* Aesthetik enthält ohne Zweifel die vollständigste und im strengsten Sinne zum System durchgebildete Bearbeitung unsrer Wissenschaft. Seine Hauptvorzüge bestehen einerseits in dem aufserordentlichem Reichthum stofflicher Details, namentlich auch aus dem Bereich des Naturschönen, andrerseits in der tiefen Einsicht in das eigenthümliche Wesen des Kunstschaffens. Nach diesen beiden Seiten hin ist das Werk eine unerschöpfliche Quelle der geistvollsten nicht nur, sondern auch der konkretesten Gedanken und läfst die Arbeiten seiner Vorgänger weit hinter sich zurück. Aber diese grofsen Vorzüge, welche Vischer nicht sowohl seinem spekulativen Denken als seinem praktischen Studium der Kunst und seinem sicheren philosophischen Takt verdankt, werden leider sowohl durch innere wie äufsere Nachtheile zum grofsen Theil wieder aufgewogen, besonders wenn man das Werk unter dem Gesichtspunkt eines Lehrbuchs betrachtet. In äufserlicher Beziehung ist die schwerfällige Paragrapheneintheilung zu urgiren, sowie die fortwährende Unterbrechung der Entwicklung mit langen kritisch-historischen Rückblicken, ein Verfahren, das bei ihm aus dem für einen Hegelianer doppelt auffallenden Vorurtheil von der Unmöglichkeit einer zusammenhängenden kritischen Geschichte der

Aesthetik entsprungen ist; in innerlicher ist es im Zusammenhange hiemit (weil nämlich die wahre Grundlegung einer Wissenschaft nur durch die aus der kritischen Geschichte derselben zu schöpfende Definition des relativ höchsten Standpunkts zu erzielen ist) zunächst die Thatsache, dafs er sein System auf eine blofse Hypothese begründet d. h. auf eine *vorläufige Definition* der Wissenschaft, die sich durch die systematische Entwicklung erst ergeben solle. Die nothwendige Folge dieses Sophismus ist die unter der Form scheinbar dialektischer Begriffsbewegung fortwährend stattfindende Einschmuggelung substanzieller Begriffsbestimmungnn, ohne welche ein Fortschritt bei solcher hypothetischen Grundlage überhaupt unmöglich wäre.

Was den positiven Inhalt seines Systems betrifft, so stellt auch er (wie Hegel) die Kunst in ein koordinirtes Verhältnifs zu Religion und Philosophie, nur dafs er sie nicht als erste Stufe, sondern nach der Religion als zweite anordnet. Seine Aesthetik zerfällt in drei Theile: von denen der erste das *einfach Schöne*, der zweite das *Schöne im Widerstreit seiner Momente*, der dritte die *Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente* behandelt. Der Widerspruch im Schönen gestaltet sich zu dem Gegensatz des *Erhabenen* und *Komischen*, als dessen Einheit das konkrete (Kunst-) Schöne gefafst wird. Dieser durchaus falsche Gegensatz verschiebt von vornherein das ganze System. Der Grund davon liegt vornehmlich in dem auch bei ihm wie bei allen bisherigen Aesthetikern (mit Ausnahme von Schlegel und Rosenkranz) sich findenden Mangel an Einsicht in das Wesen des *Häfslichen*, das schlechthin immer nur als der absolute Gegensatz zum Schönen betrachtet wird, während es, als Moment

der Negativität der in die Erscheinung tretenden Idee, das wahre und fortdauernd wirksame Bewegungsprincip für die Entfaltung des Schönen zu einer mannigfaltigen Welt der Schönheit ist.

Ein dritter Fundamentalfehler ist das von Hegel fallen gelassene, von Vischer wieder aufgenommene falsche Eintheilungsprincip der Künste. Er bezieht dieselben zwar nicht, wie anfangs Hegel, auf *Auge, Ohr* und *Vorstellung,* sondern auf eine *bildende,* eine *empfindende* und eine *dichtende Phantasie;* aber, da diese verschiedenen Arten der Phantasie, die erste auf das *Auge,* die zweite auf das *Ohr*, die dritte auf die *ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit organisirt* sein sollen, so kommt diese Eintheilung im Grunde doch auf die erste Hegel'sche heraus.

Diese wesentlichen Fehlgriffe in substanzieller Beziehung, im Verein mit der durch einen unnützen philosophischen Formalismus hervorgerufenen Schwerfälligkeit der Darstellung, fordern — ganz abgesehen von der mangelhaften Grundlegung des Systems überhaupt — ein entschiedenes Hinausgehen über den Vischer'schen Standpunkt; und dieses Hinausgehen zeigt sich zunächst als abstrakter Gegensatz dazu in dem *Realismus* der Herbart'schen Philosophie einerseits und der Schopenhauer'schen andrerseits; ein Gegensatz, der sich aber auf den tieferen eines principiellen Widerspruchs gegen den *Idealismus* überhaupt, ohne Rücksicht auf dessen besondere Entwicklungsstufen, gründet. So bildet also die Aesthetik des Realismus gegen die des Idealismus eine weitere Stufe, wie wenig dieselbe sich auch, sei es an Tiefe der philosophischen Anschauung, sei es an konkretem Gedankenreichthum, mit der der idealistischen Aesthetik zu messen vermag.

Cap. V.

Zweite Stufe. Die Aesthetik des Realismus: Herbart und Schopenhauer.

§. 66. Allgemeine Stellung des Realismus zum Idealismus.

547. Die Möglichkeit und deshalb auch die Nothwendigkeit eines Hinausgehens über den absoluten Idealismus, nicht zwar hinsichtlich des Princips, sondern hinsichtlich der Anwendung seiner Methode, namentlich aber hinsichtlich des Axioms von der angeblichen Unbedingtheit des Denkens, ist in der Einleitung zu der Aesthetik des absoluten Idealismus angedeutet worden [1]). Es entspringt daraus zunächst die Forderung, einen dem Idealismus, als solchem, überhaupt entgegengesetzten Standpunkt einzunehmen: dies ist der des Realismus. Sofern aber sich die Forderung in berechtigter Weise nur auf die Form des Philosophirens richten kann, wird der Realismus, sobald er sich vermifst, das Princip des Idealismus durch ein entgegengesetztes zu beseitigen, nothwendigerweise nicht nur mit der Hegel'schen Methode, sondern mit der Dialektik der Idee selbst in Widerspruch gerathen.

Dieser Punkt ist es, in welchem Herbart und Schopenhauer, welche beide an Kant anknüpfen, um ihn — jeder auf seine Weise — zu formalisiren resp. zu empirisiren, von vorn herein zusammentreffen. Der krasse Gegensatz, in den sie trotzdem zu einander gerathen und den sie selber gelegentlich durch gegenseitiges Traktiren mit Grobheiten bethätigen, hebt diese Gemeinsamkeit des Ausgangs als eines principiellen Widerspruchs gegen den absoluten Idealismus nicht auf. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Stellung ihre Ethik und Aesthetik, die sie beide in Beziehung zu einander setzen, zu ihrer Metaphysik einnehmen; wir wollen nur einen Punkt hervorheben, der zugleich ihre Verwandtschaft überhaupt wie auch den realistischen Charakter ihrer Philosophie bethätigt: dies ist eben ihre Stellung zu Kant. Herbart nennt sich selbst einen *Kantianer;* doch will dies allerdings nicht viel sagen, da er damit nur seine Verachtung aller späteren Philosophie ausdrückt; aber er knüpft unmittelbar an das *Diug-an-sich* an, dessen Inhalt er zwar eben-

---

[1]) S. oben No. 486 ff. (S. 948 ff.)

falls als unerkennbar betrachtet, jedoch zugleich als bedingend für Das, was wir als *Erscheinung* in unsre Vorstellung aufnehmen. Die Erscheinung der Dinge steht so in ursächlicher Verbindung ebensowohl mit den Dingen selbst wie mit der Vorstellung, und so ist der Inhalt der letzteren zwar nicht dem Wesen der Dinge identisch, aber ihm doch analog. So z. B. entspricht, einem logischen Gesetze zufolge, auch die Vielheit und Verschiedenheit der Erscheinungen in den Formen der Zeit und des Raumes einer Vielheit und Verschiedenartigkeit der Dinge selbst. Sofern nun der Inhalt dieser durch die Dinge bedingten Vorstellung das Objekt des Denkens ist, ist dieses einerseits realistisch, andrerseits beschränkt. Philosophiren heifst für Herbart nicht das Ideelle als Begriff im Denken reproduciren, sondern die *Begriffe bearbeiten*, um die Vorstellungen von dem Zufälligen zu reinigen. Das Unbedingte in der Vorstellung und im Denken wird daher auch ihm durch unmittelbare Gewifsheit gegeben, d. h. durch den Glauben.

Schopenhauer fängt zwar auch mit dem *Ding an sich* an, aber er setzt an die Stelle der Kategorie der Erscheinung sogleich die der *Vorstellung*. „Die Welt ist meine Vorstellung:" — ruft er aus[1]), — „dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes „lebende und erkennende Wesen gilt." So ist die Welt nur Objekt, d. h. sie ist nur als bezogen auf das erkennende Subjekt. Sofern etwas erkannt wird, ist es Objekt und nur dies. Das einzig nicht-Erkennbare, was aber Alles erkennt, ist das Subjekt. Das klingt nun ganz Fichtisch; aber indem er das Erkennen nicht als den alleinigen Inhalt des Subjekts, sondern nur als sein Wesen begleitend setzt, so verlegt er das eigentliche Wesen des Subjekts, auch als nicht erkennenden, ebenso wie alles Objekts in einen immanenten Trieb, der die eigentliche Quelle aller Thätigkeit sei, und nennt dies *Willen*. So sind *Vorstellung* und *Wille* die beiden Elemente der Welt. Während mithin die Vorstellung der Kant'schen *Erscheinung* entspricht, ist der *Wille* ziemlich genau Das, was Kant das *Ding-an-sich* nannte. Da nun dieser Wille, ebenso wie das *Ding-an-sich*, sich der Erkennbarkeit entzieht, ist er das unmittelbare Dasein der Dinge als thätiger, die Vorstellung dagegen umfafst das Reich der Erkennbarkeit. Man sieht also, dafs der Unterschied Herbart's und Schopenhauer's im Verhältnifs zu Kant nicht gerade sehr grofs ist. Da ihre Aesthetik beiderseits sehr fragmentarisch ist und nur aus einigen lückenhaften Gedanken besteht, so ist es

[1]) *Die Welt als Wille und Vorstellung* § 1.

in der That nicht erforderlich, über ihre allgemein-philosophischen Principien, aufser so weit sie eben mit ihrer Aesthetik zusammenhängen, hier ausführlicher zu reden. Gehen wir also sogleich zur Herbart'schen Aesthetik über, die theils in seinem *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, theils in seiner *praktischen Philosophie* enthalten ist.

1. Herbart's ästhetische Ansichten.

a) Allgemeiner Standpunkt und ästhetisches Princip.

548. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, nach den gehaltvollen, reichgegliederten Systemen der Aesthetik, welche der Idealismus producirt hat, namentlich nach Weiſse, Hegel und Vischer, bei Herbart und auch bei Schopenhauer auf Ansichten zu treffen, die uns plötzlich durch ihre Zusammenhangslosigkeit und Beschränktheit bis in die ästhetischen Versuche des vorigen Jahrhunderts zurückversetzen. So erscheint ihre Behandlung hier am Schluſs unserer Geschichte einigermaaſsen anachronistisch; aber es handelt sich doch schlieſslich hier um das Princip und dessen Stellung in der Entwicklung der Philosophie. Ein Princip kann sich als sehr unfruchtbar erweisen zur systematischen Gliederung des substanziellen Inhalts, den das Denken als Objekt vor sich hat, und dennoch eine wesentliche Stufe in der Entwicklung des philosophischen Denkens sein. Es wäre zwar möglich gewesen, sowohl Herbart wie Schopenhauer unmittelbar nach Kant in Betracht zu ziehen, nicht aber war es möglich, die Darstellung der drei Stufen des Idealismus, die sich denn doch konsequenter an Kant anschlieſsen und organischer auseinander entwickeln, durch die Betrachtung der Herbart'schen und Schopenhauer'schen Aesthetik zu unterbrechen. Auch ist daran zu erinnern, daſs sich beide in bestimmtem Gegensatz zum Idealismus wissen, wie denn Herbart z. B. eine sehr eingehende, freilich an sich wenig bedeutende Recension über Weiſse's Aesthetik geschrieben hat[1]). Um so gröſser erscheint freilich der Abstand des von ihm selbst für die Aesthetik Geleisteten gegen die Aesthetik des Idealismus.

Um Herbart's ästhetischen Realismus, der durch einen eigenthümlichen Gedankengang in einen abstrakten und in vieler Beziehung bornirten Formalismus ausartet, zu erklären, haben wir danach zu sehen, wie sich die Aesthetik an sein allgemeines philosophisches Princip anknüpft. Jenes Schattenreich der an sich

[1]) S. *Werke* Bd. XII. S. 723.

seienden Dinge, die als Gespenster für unsere Vorstellung erscheinen, hat bei aller Vielheit und Verschiedenartigkeit doch den Charakter des Unveränderlichen d. h. des sich selbst gleichen Seins. Bei der *Bearbeitung der Begriffe* handelt es sich also darum, die Vorstellungen, deren Inhalt eben die Erscheinungen der an sich unveränderlichen Dinge bilden, so von allem Veränderlichen, Zufälligen, und durch die Erscheinung als solche Bedingten zu reinigen, dafs sie jenem ursprünglich Unveränderlichen analog werden. Die Aesthetik, worunter Herbart „verschiedene Betrachtungen über „das Schöne und Häfsliche" versteht, „deren Veranlassungen sich „in ganz ungleichartigen Künsten finden" — wobei zu bemerken, dafs er auch eine Tugendkunst oder wenigstens eine *Tugendlehre* als besondere Art der Kunstlehre kennt, also (gerade umgekehrt wie Schleiermacher, der die Aesthetik der Ethik subsumirte) Ethik und Aesthetik zusammen unter den allgemeinen Begriff der *Aesthetik* fafst — ist zwar nun im engeren Sinne nur auf die Erscheinung gewiesen, d. h. sie hat es gar nicht mit dem wirklichen Inhalt der Dinge, sondern nur mit ihrer Erscheinung zu thun. Allein indem sie die Erscheinung nicht nach ihrer subjektiven, sondern nach ihrer objektiven Seite, d. h. in ihrem logischen Zusammenhange mit den Dingen zu bestimmen sucht, mufs sie doch das ihr zu Grunde liegende Unveränderliche vorzugsweise in's Auge fassen, und zwar — dies ist die andere Seite — hinsichtlich der „durch Lob und Tadel „zu bestimmenden unveränderlichen Werthbestimmungen" [1]). Diese Werthbestimmung hat also gar nichts mit dem Inhalt der Dinge, Beifall und Mifsfallen nichts mit der Realität zu thun; sofern sie sich aber doch auf Unveränderliches beziehen, betrifft die Werthbestimmung Dasjenige in der Erfahrung, welches ihr als abstrakter (nämlich von der Realität und jedem Inhalt abstrahirender) Form angehört.

Sieht man diesen Gedanken näher an, so erkennt man leicht, dafs er im Grunde mit dem Kantischen „unbedingten, allgemeinen und nothwendigen Wohlgefallen ohne Interesse" (das Interesse läge nämlich in der Realität) zusammenfällt, nur dafs Herbart die Form und *nur die Form* als das Substrat dieser Unbedingtheit hervorhebt. Was die Allgemeinheit betrifft, so scheint diese bei ihm als Folge des logischen Zusammenhangs zwischen der Erscheinung und dem Dinge an sich selbstverständlich, und so ist denn „jedes ur„sprüngliche ästhetische Urtheil stets absolut", folglich auch jedes

---

[1]) *Lehrbuch zur Einleit. i. d. Ph.* S. 40—49.

kenntnifs der realen Kunstgebiete; verhindern aber andrerseits nicht, dafs die Aesthetik Hegel's einen grofsen Reichthum der tiefsten Einblicke in das innere Wesen des künstlerischen Geistes darbietet.

§ 64. Von den Hegelianern ist die Aesthetik — mit Ausnahme von Ruge, Rosenkranz und besonders Vischer — wenig beachtet worden: noch weniger kann bei ihnen von einem wesentlichen Fortschritt über das von Hegel aufgestellte Princip die Rede sein; und zwar schon deshalb nicht, weil man es verschmähte, durch eine Kritik der Geschichte der aesthetischen Standpunkte sich ein klares Bewufstsein über diejenige Richtung zu verschaffen, in welcher allein eine Regeneration dieser Wissenschaft zu erhoffen war. Stofflich dagegen ist die Aesthetik vorzugsweise von den Hegelianern bereichert worden, und zwar nicht nur durch Specialuntersuchungen über einzelne Begriffssphären, sondern auch in Bezug auf den Gesammtbereich der ästhetischen Wissenschaft. So machte A. Ruge das *Komische*, K. Rosenkranz das *Häfsliche* zum Gegenstande besonderer Untersuchungen, während Th. Vischer ein vollständiges System ausarbeitete. Allein da der Erstere die *Erhabenheit*, die *Häfslichkeit* und das *Komische* als Stufen des dialektischen Prozesses aufstellte, in welchen das Schöne eingehe, so konnte er wegen des darin liegenden Mangels an wahrhaft konkreter Begriffsentwicklung, welcher seinerseits in der einseitigen Auffassung des Begriffs der *Häfslichkeit* als einer blofsen Negation des Schönen begründet war, vor Widersprüchen sich nicht schützen, während Rosenkranz, der eben diesen Begriff zum Objekt der Untersuchung wählte, zwar das grofse Verdienst sich erwarb, zuerst eine schon von Schlegel als nothwendig geforderte *Theorie des*

Häfslichen zu begründen, aber — aus einem ähnlichen Verkennen des in diesem Begriff liegenden wichtigen Moments der Negativität, welcher allein im Stande ist, das absolute Schöne zu substanzieller Gliederung zu treiben — diese Theorie nicht bis zu einem der Theorie des Schönen vollkommen adäquaten Parallelismus zu entwickeln vermochte, in welchem dem Lichtreich des Schönen gegenüber das Schattenreich des Häfslichen sich als ein symmetrisch gegliederter Organismus ergab.

§ 65. *Theodor Vischer's* Aesthetik enthält ohne Zweifel die vollständigste und im strengsten Sinne zum System durchgebildete Bearbeitung unsrer Wissenschaft. Seine Hauptvorzüge bestehen einerseits in dem aufserordentlichem Reichthum stofflicher Details, namentlich auch aus dem Bereich des Naturschönen, andrerseits in der tiefen Einsicht in das eigenthümliche Wesen des Kunstschaffens. Nach diesen beiden Seiten hin ist das Werk eine unerschöpfliche Quelle der geistvollsten nicht nur, sondern auch der konkretesten Gedanken und läfst die Arbeiten seiner Vorgänger weit hinter sich zurück. Aber diese grofsen Vorzüge, welche Vischer nicht sowohl seinem spekulativen Denken als seinem praktischen Studium der Kunst und seinem sicheren philosophischen Takt verdankt, werden leider sowohl durch innere wie äufsere Nachtheile zum grofsen Theil wieder aufgewogen, besonders wenn man das Werk unter dem Gesichtspunkt eines Lehrbuchs betrachtet. In äufserlicher Beziehung ist die schwerfällige Paragrapheneintheilung zu urgiren, sowie die fortwährende Unterbrechung der Entwicklung mit langen kritisch-historischen Rückblicken, ein Verfahren, das bei ihm aus dem für einen Hegelianer doppelt auffallenden Vorurtheil von der Unmöglichkeit einer zusammenhängenden kritischen Geschichte der

Aesthetik entsprungen ist; in innerlicher ist es im Zusammenhange hiemit (weil nämlich die wahre Grundlegung einer Wissenschaft nur durch die aus der kritischen Geschichte derselben zu schöpfende Definition des relativ höchsten Standpunkts zu erzielen ist) zunächst die Thatsache, dafs er sein System auf eine blofse Hypothese begründet d. h. auf eine *vorläufige Definition* der Wissenschaft, die sich durch die systematische Entwicklung erst ergeben solle. Die nothwendige Folge dieses Sophismus ist die unter der Form scheinbar dialektischer Begriffsbewegung fortwährend stattfindende Einschmuggelung substanzieller Begriffsbestimmungnn, ohne welche ein Fortschritt bei solcher hypothetischen Grundlage überhaupt unmöglich wäre.

Was den positiven Inhalt seines Systems betrifft, so stellt auch er (wie Hegel) die Kunst in ein koordinirtes Verhältnifs zu Religion und Philosophie, nur dafs er sie nicht als erste Stufe sondern nach der Religion als zweite anordnet. Seine Aesthetik zerfällt in drei Theile: von denen der erste das ***einfach Schöne***, der zweite das ***Schöne im Widerstreit seiner Momente***, der dritte die ***Rückkehr des Schönen in sich aus dem Widerstreit seiner Momente*** behandelt. Der Widerspruch im Schönen gestaltet sich zu dem Gegensatz des ***Erhabenen*** und ***Komischen***, als dessen Einheit das konkrete (Kunst-) Schöne gefafst wird. Dieser durchaus falsche Gegensatz verschiebt von vornherein das ganze System. Der Grund davon liegt vornehmlich in dem auch bei ihm wie bei allen bisherigen Aesthetikern (mit Ausnahme von Schlegel und Rosenkranz) sich findenden Mangel an Einsicht in das Wesen des ***Häfslichen***, das schlechthin immer nur als der absolute Gegensatz zum Schönen betrachtet wird, während es, als Moment

der Negativität der in die Erscheinung tretenden Idee, das wahre und fortdauernd wirksame Bewegungsprincip für die Entfaltung des Schönen zu einer mannigfaltigen Welt der Schönheit ist.

Ein dritter Fundamentalfehler ist das von Hegel fallen gelassene, von Vischer wieder aufgenommene falsche Eintheilungsprincip der Künste. Er bezieht dieselben zwar nicht, wie anfangs Hegel, auf *Auge, Ohr* und *Vorstellung*, sondern auf eine *bildende*, eine *empfindende* und eine *dichtende Phantasie;* aber, da diese verschiedenen Arten der Phantasie, die erste auf das *Auge*, die zweite auf das *Ohr*, die dritte auf die *ganze ideal gesetzte Sinnlichkeit organisirt* sein sollen, so kommt diese Eintheilung im Grunde doch auf die erste Hegel'sche heraus.

Diese wesentlichen Fehlgriffe in substanzieller Beziehung, im Verein mit der durch einen unnützen philosophischen Formalismus hervorgerufenen Schwerfälligkeit der Darstellung, fordern — ganz abgesehen von der mangelhaften Grundlegung des Systems überhaupt — ein entschiedenes Hinausgehen über den Vischer'schen Standpunkt; und dieses Hinausgehen zeigt sich zunächst als abstrakter Gegensatz dazu in dem *Realismus* der Herbart'schen Philosophie einerseits und der Schopenhauer'schen andrerseits; ein Gegensatz, der sich aber auf den tieferen eines principiellen Widerspruchs gegen den *Idealismus* überhaupt, ohne Rücksicht auf dessen besondere Entwicklungsstufen, gründet. So bildet also die Aesthetik des Realismus gegen die des Idealismus eine weitere Stufe, wie wenig dieselbe sich auch, sei es an Tiefe der philosophischen Anschauung, sei es an konkretem Gedankenreichthum, mit der der idealistischen Aesthetik zu messen vermag.

Cap. V.

Zweite Stufe. Die Aesthetik des Realismus: Herbart und Schopenhauer.

§. 66. Allgemeine Stellung des Realismus zum Idealismus.

547. Die Möglichkeit und deshalb auch die Nothwendigkeit eines Hinausgehens über den absoluten Idealismus, nicht zwar hinsichtlich des Princips, sondern hinsichtlich der Anwendung seiner Methode, namentlich aber hinsichtlich des Axioms von der angeblichen Unbedingtheit des Denkens, ist in der Einleitung zu der Aesthetik des absoluten Idealismus angedeutet worden [1]). Es entspringt daraus zunächst die Forderung, einen dem Idealismus, als solchem, überhaupt entgegengesetzten Standpunkt einzunehmen: dies ist der des Realismus. Sofern aber sich die Forderung in berechtigter Weise nur auf die Form des Philosophirens richten kann, wird der Realismus, sobald er sich vermifst, das Princip des Idealismus durch ein entgegengesetztes zu beseitigen, nothwendigerweise nicht nur mit der Hegel'schen Methode, sondern mit der Dialektik der Idee selbst in Widerspruch gerathen.

Dieser Punkt ist es, in welchem Herbart und Schopenhauer, welche beide an Kant anknüpfen, um ihn — jeder auf seine Weise — zu formalisiren resp. zu empirisiren, von vorn herein zusammentreffen. Der krasse Gegensatz, in den sie trotzdem zu einander gerathen und den sie selber gelegentlich durch gegenseitiges Traktiren mit Grobheiten bethätigen, hebt diese Gemeinsamkeit des Ausgangs als eines principiellen Widerspruchs gegen den absoluten Idealismus nicht auf. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Stellung ihre Ethik und Aesthetik, die sie beide in Beziehung zu einander setzen, zu ihrer Metaphysik einnehmen; wir wollen nur einen Punkt hervorheben, der zugleich ihre Verwandtschaft überhaupt wie auch den realistischen Charakter ihrer Philosophie bethätigt: dies ist eben ihre Stellung zu Kant. Herbart nennt sich selbst einen *Kantianer;* doch will dies allerdings nicht viel sagen, da er damit nur seine Verachtung aller späteren Philosophie ausdrückt; aber er knüpft unmittelbar an das *Diug-an-sich* an, dessen Inhalt er zwar eben-

---

[1]) S. oben No. 486 ff. (S. 948 ff.)

falls als unerkennbar betrachtet, jedoch zugleich als bedingend für Das, was wir als *Erscheinung* in unsre Vorstellung aufnehmen. Die Erscheinung der Dinge steht so in ursächlicher Verbindung ebensowohl mit den Dingen selbst wie mit der Vorstellung, und so ist der Inhalt der letzteren zwar nicht dem Wesen der Dinge identisch, aber ihm doch analog. So z. B. entspricht, einem logischen Gesetze zufolge, auch die Vielheit und Verschiedenheit der Erscheinungen in den Formen der Zeit und des Raumes einer Vielheit und Verschiedenartigkeit der Dinge selbst. Sofern nun der Inhalt dieser durch die Dinge bedingten Vorstellung das Objekt des Denkens ist, ist dieses einerseits realistisch, andrerseits beschränkt. Philosophiren heifst für Herbart nicht das Ideelle als Begriff im Denken reproduciren, sondern die *Begriffe bearbeiten*, um die Vorstellungen von dem Zufälligen zu reinigen. Das Unbedingte in der Vorstellung und im Denken wird daher auch ihm durch unmittelbare Gewifsheit gegeben, d. h. durch den Glauben.

Schopenhauer fängt zwar auch mit dem *Ding an sich* an, aber er setzt an die Stelle der Kategorie der Erscheinung sogleich die der *Vorstellung*. „Die Welt ist meine Vorstellung:“ — ruft er aus [1]), — „dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes „lebende und erkennende Wesen gilt.“ So ist die Welt nur Objekt, d. h. sie ist nur als bezogen auf das erkennende Subjekt. Sofern etwas erkannt wird, ist es Objekt und nur dies. Das einzig nicht-Erkennbare, was aber Alles erkennt, ist das Subjekt. Das klingt nun ganz Fichtisch; aber indem er das Erkennen nicht als den alleinigen Inhalt des Subjekts, sondern nur als sein Wesen begleitend setzt, so verlegt er das eigentliche Wesen des Subjekts, auch als nicht erkennenden, ebenso wie alles Objekts in einen immanenten Trieb, der die eigentliche Quelle aller Thätigkeit sei, und nennt dies *Willen*. So sind *Vorstellung* und *Wille* die beiden Elemente der Welt. Während mithin die Vorstellung der Kant'schen *Erscheinung* entspricht, ist der *Wille* ziemlich genau Das, was Kant das *Ding-an-sich* nannte. Da nun dieser Wille, ebenso wie das *Ding-an-sich*, sich der Erkennbarkeit entzieht, ist er das unmittelbare Dasein der Dinge als thätiger, die Vorstellung dagegen umfafst das Reich der Erkennbarkeit. Man sieht also, dafs der Unterschied Herbart's und Schopenhauer's im Verhältnifs zu Kant nicht gerade sehr grofs ist. Da ihre Aesthetik beiderseits sehr fragmentarisch ist und nur aus einigen lückenhaften Gedanken besteht, so ist es

[1]) *Die Welt als Wille und Vorstellung* § 1.

in der That nicht erforderlich, über ihre allgemein-philosophischen Principien, aufser so weit sie eben mit ihrer Aesthetik zusammenhängen, hier ausführlicher zu reden. Gehen wir also sogleich zur Herbart'schen Aesthetik über, die theils in seinem *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*, theils in seiner *praktischen Philosophie* enthalten ist.

1. Herbart's ästhetische Ansichten.

a) Allgemeiner Standpunkt und ästhetisches Princip.

548. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, nach den gehaltvollen, reichgegliederten Systemen der Aesthetik, welche der Idealismus producirt hat, namentlich nach Weifse, Hegel und Vischer, bei Herbart und auch bei Schopenhauer auf Ansichten zu treffen, die uns plötzlich durch ihre Zusammenhangslosigkeit und Beschränktheit bis in die ästhetischen Versuche des vorigen Jahrhunderts zurückversetzen. So erscheint ihre Behandlung hier am Schlufs unserer Geschichte einigermaafsen anachronistisch; aber es handelt sich doch schliefslich hier um das Princip und dessen Stellung in der Entwicklung der Philosophie. Ein Princip kann sich als sehr unfruchtbar erweisen zur systematischen Gliederung des substanziellen Inhalts, den das Denken als Objekt vor sich hat, und dennoch eine wesentliche Stufe in der Entwicklung des philosophischen Denkens sein. Es wäre zwar möglich gewesen, sowohl Herbart wie Schopenhauer unmittelbar nach Kant in Betracht zu ziehen, nicht aber war es möglich, die Darstellung der drei Stufen des Idealismus, die sich denn doch konsequenter an Kant anschliefsen und organischer auseinander entwickeln, durch die Betrachtung der Herbart'schen und Schopenhauer'schen Aesthetik zu unterbrechen. Auch ist daran zu erinnern, dafs sich beide in bestimmtem Gegensatz zum Idealismus wissen, wie denn Herbart z. B. eine sehr eingehende, freilich an sich wenig bedeutende Recension über Weifse's Aesthetik geschrieben hat[1]). Um so gröfser erscheint freilich der Abstand des von ihm selbst für die Aesthetik Geleisteten gegen die Aesthetik des Idealismus.

Um Herbart's ästhetischen Realismus, der durch einen eigenthümlichen Gedankengang in einen abstrakten und in vieler Beziehung bornirten Formalismus ausartet, zu erklären, haben wir danach zu sehen, wie sich die Aesthetik an sein allgemeines philosophisches Princip anknüpft. Jenes Schattenreich der an sich

---

[1]) S. *Werke* Bd. XII. S. 723.

seienden Dinge, die als Gespenster für unsere Vorstellung erscheinen, hat bei aller Vielheit und Verschiedenartigkeit doch den Charakter des Unveränderlichen d. h. des sich selbst gleichen Seins. Bei der *Bearbeitung der Begriffe* handelt es sich also darum, die Vorstellungen, deren Inhalt eben die Erscheinungen der an sich unveränderlichen Dinge bilden, so von allem Veränderlichen, Zufälligen, und durch die Erscheinung als solche Bedingten zu reinigen, dafs sie jenem ursprünglich Unveränderlichen analog werden. Die Aesthetik, worunter Herbart „verschiedene Betrachtungen über „das Schöne und Häfsliche" versteht, „deren Veranlassungen sich „in ganz ungleichartigen Künsten finden" — wobei zu bemerken, dafs er auch eine Tugendkunst oder wenigstens eine *Tugendlehre* als besondere Art der Kunstlehre kennt, also (gerade umgekehrt wie Schleiermacher, der die Aesthetik der Ethik subsumirte) Ethik und Aesthetik zusammen unter den allgemeinen Begriff der *Aesthetik* fafst — ist zwar nun im engeren Sinne nur auf die Erscheinung gewiesen, d. h. sie hat es gar nicht mit dem wirklichen Inhalt der Dinge, sondern nur mit ihrer Erscheinung zu thun. Allein indem sie die Erscheinung nicht nach ihrer subjektiven, sondern nach ihrer objektiven Seite, d. h. in ihrem logischen Zusammenhange mit den Dingen zu bestimmen sucht, mufs sie doch das ihr zu Grunde liegende Unveränderliche vorzugsweise in's Auge fassen, und zwar — dies ist die andere Seite — hinsichtlich der „durch Lob und Tadel „zu bestimmenden unveränderlichen Werthbestimmungen" [1]). Diese Werthbestimmung hat also gar nichts mit dem Inhalt der Dinge, Beifall und Mifsfallen nichts mit der Realität zu thun; sofern sie sich aber doch auf Unveränderliches beziehen, betrifft die Werthbestimmung Dasjenige in der Erfahrung, welches ihr als abstrakter (nämlich von der Realität und jedem Inhalt abstrahirender) Form angehört.

Sieht man diesen Gedanken näher an, so erkennt man leicht, dafs er im Grunde mit dem Kantischen „unbedingten, allgemeinen und nothwendigen Wohlgefallen ohne Interesse" (das Interesse läge nämlich in der Realität) zusammenfällt, nur dafs Herbart die Form und *nur die Form* als das Substrat dieser Unbedingtheit hervorhebt. Was die Allgemeinheit betrifft, so scheint diese bei ihm als Folge des logischen Zusammenhangs zwischen der Erscheinung und dem Dinge an sich selbstverständlich, und so ist denn „jedes ursprüngliche ästhetische Urtheil stets absolut", folglich auch jedes

---

[1]) *Lehrbuch zur Einleit. i. d. Ph.* S. 40—49.

von andern unabhängig und für sich berechtigt. Die Herbart'sche Aesthetik hat es also gar nicht mit dem Verhältnifs der Form zum Inhalt zu thun, sie betrachtet die *Form* durchaus nicht hinsichtlich Dessen, was sie ausdrückt, sondern die Substanz des Schönen bleibt gänzlich aufser dem Spiel: diese Aesthetik beschäftigt sich nur mit solchen Begriffen, welche unwillkürlich Lob oder Tadel, Beifall und Mifsfallen mit sich führen.

549. Diese *Ursprünglichkeit*, worin also die Allgemeinheit des ästhetischen Urtheils liegen soll, ist aber — ein Punkt, der sogleich hervorzuheben ist — nur nach der Seite der Erscheinung eine solche, nach der Seite des Subjekts liegt darin vielmehr die gröfste Willkür. Denn was heifst *ursprüngliches ästhetisches Urtheil*? Wodurch ist es als solches erkennbar; worin unterscheidet es sich von dem nicht ursprünglichen, das nur *relativ* sei? Welche Bedingungen sind vom Subjekt zu erfüllen, damit man ihm ein „ursprüngliches „ästhetisches Urtheil" zutrauen könne? — Hoffentlich traut sich Herbart selbst ein solches ursprüngliches Urtheil zu: nun, wir werden bei seiner Gliederung der Künste sehen, was von solcher Ursprünglichkeit zu halten sei. Es ist zwar sehr wohlfeil, die Sache so zu wenden, als ob jene Ursprünglichkeit mit objektiver Allgemeinheit identisch sei, und zu behaupten, „das Schöne und Häfsliche, ins„besondere aber das Löbliche und Schändliche, besitzen eine ur„sprüngliche Evidenz, vermöge deren es klar ist, ohne gelernt „und bewiesen zu werden." Damit aber doch die Aesthetik und die Ethik nicht ganz überflüssige Dinge seien — denn hienach wären sie es im Grunde — beschränkt er diese *Evidenz* wieder durch die Bemerkung, dafs sie „nicht immer die Nebenvorstellungen durch„dringe, welche theils begleitend, theils von jenen selbst verursacht, „sich einmischen. Daher bleibt es (das Schöne) oftmals unbemerkt" (und doch ursprünglich?); „oft werde es gefühlt, aber nicht unter„schieden, oft durch Verwechslungen und falsche Erklärungen ent„stellt. Es müsse also herausgehoben und in ursprünglicher Rein„heit und Bestimmtheit gezeigt werden." Und dennoch braucht es weder gelernt noch bewiesen zu werden? Denn abermals, wie erkennt man, welche Vorstellungen ursprüngliche und welche blos Nebenvorstellungen seien? Und wo bleibt die ursprüngliche Evidenz, die an sich klar ist, wenn sie doch durch Nebenvorstellungen getrübt werden kann?

Alles Das ist widerspruchsvolle Phrase, aber keine Philosophie. Auf solche Begründung hin glaubt nun Herbart den Begriff der Aesthetik dahin bestimmen zu können, dafs es ihre Aufgabe sei,

„sowohl die unmittelbar gefallenden Musterbegriffe geordnet zusam„menzustellen als auch die mifsfallenden auszuscheiden; worauf sich „dann die verschiedenen Kunstlehren stützen, welche Anleitung ge„ben, wie unter Voraussetzung eines gegebenen Stoffs durch Ver„bindung ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganzes gebildet wer„den könne“[1]). Hiebei ist nur die Naivetät zu bewundern, womit die wichtigsten Momente als selbstverständlich eingeführt werden. Es giebt *Musterbegriffe*, es giebt *Stoffe*, es giebt *ästhetische Elemente* und die Möglichkeit ihrer *Verbindung*, es giebt *Kunst* und *Anleitung dazu:* aber wenn das Alles nicht seinem Begriff nach deducirt zu werden braucht, sondern gegeben ist, was bleibt der Aesthetik dann noch übrig, da ja die Gründe des Gefallens und Mifsfallens ursprüngliche Evidenz haben? — Herbart antwortet darauf: dafs es unmittelbar gefallende Musterbegriffe, d. h. ästhetische Elementarbegriffe giebt, kann allerdings nicht bewiesen werden, braucht es aber auch nicht; denn das Gefallen und Mifsfallen ist vorhanden: aber es handle sich nur darum zu zeigen, was diese *ästhetischen Elemente* seien. In der Vorstellung des anschauenden Subjekts bilden sie das Objekt des *Geschmacks*; die ästhetischen Elemente auffinden, heifst also das Elementarurtheil des Geschmacks begründen.

Diese Begründung macht sich nun bei Herbart auf ganz empirische Weise: „Man versetze sich“ — sagt er — „in ästhetische „Anschauungen, wie sie von den Künstlern pflegen geweckt zu wer„den, und bemerke, wie verschieden dann der starre Blick ist, „mit welchem das Kind oder überhaupt der rohe Mensch die näm„lichen Gegenstände zwar völlig fafst, aber nicht fühlt; wie ver„schieden davon gleichfalls die Begierde, welche das Kunstwerk „in ihren Besitz zu bringen (?) beabsichtigt. Es ist nur zu fürch„ten, dafs man sich dem Eindruck des Schönen zu sehr hingebe, „sich zu sehr anfülle von den Gemüthsbewegungen, die mit ihm „verbunden sind. Dahin gehört schon die warme Liebe, die Be„geisterung, entgegengesetzt dem kalten Kennerurtheil; dahin gehört „mehr noch das Schweifen der Phantasie aus einer Sphäre in die „andere. Manche Personen gerathen (!) in's Dichten, wenn eine „schöne Landschaft sich eröffnet, und in's Schwärmen, wenn sie „Musik hören; oder sie halten wenigstens“ — das steht also bei Herbart Alles ziemlich in gleicher Linie — „die Musik für eine „Art von Malerei, die Malerei aber für Poesie, die Poesie für die „höchste Plastik und die Plastik für eine Art ästhetischer Philoso-

[1]) A. a. O. S. 194.

„phie.“ — Dies scheint gegen Wilhelm von Humboldt gerichtet[1]). Er hält es nun zwar nicht für nöthig zu erklären, wie er hier überhaupt schon zu dem Begriff der verschiedenen Künste kommt — dafür ist er Realist —, wohl aber, die weise Lehre zu geben, daſs „man in der Landschaft nur die Landschaft sehen, im Koncert nur „des Koncerts froh werden dürfe“ u. s. f. Mit solchen Trivialitäten glaubt Herbart Aesthetik machen zu können. Die schwierigsten Probleme behandelt er als Selbstverständlichkeiten und das Selbstverständliche verkündet er als hohe Weisheit, indem er die Miene annimmt, als ob er zuerst die Wahrheit davon entdeckt habe.

550. Wir kommen nun zu dem Hauptpunkt der Herbart'schen Aesthetik, nämlich zu dem Princip, daſs das ästhetische Urtheil sich lediglich auf die abstrakte Form richte. Das Einzelne in der Erscheinung ist nach ihm weder schön noch häſslich, sondern gleichgültig. Er leugnet also, daſs es einen an sich schönen Ton, eine an sich schöne Farbe u. s. f. gebe, weil „darin die Materie erscheine.“ Sein Hauptsatz ist der: „Was als zusammengesetzt gefällt oder „miſsfällt, ist für sich oder einzeln genommen gleichgültig, d. h. die „Materie ist gleichgültig, nur die Form der ästhetischen Beurthei„lung unterworfen.“ Man glaube aber nicht etwa, daſs er z. B. die Reinheit des Tons als Sichselbstgleichheit der Elemente, d. h. als Identität der Form, also schlieſslich doch als Form und folglich als schön betrachte — was jedenfalls für seine Theorie von Vortheil gewesen wäre —; sondern seine *Beweisführung* lautet folgendermaaſsen: „Was ist“ — ruft er aus — „z. B. in der Musik eine „Quinte, eine Terz, ein jedes beliebige Intervall von bestimmter „musikalischer Geltung? Es ist bekannt, daſs keinem der einzelnen „Töne, deren Verhältniſs das Intervall ausmacht, für sich allein nur „das Mindeste von dem Charakter zukommt, welcher gewonnen „wird, indem sie zusammenklingen.“ Allein wer leugnet denn, daſs es eine Schönheit des Verhältnisses gebe? Folgt aber daraus, daſs die Schönheit nur im Verhältniſs besteht? Es ist möglich, daſs zwei an sich Gleichgültige in ihrer Beziehung einen ästhetischen Eindruck machen, ergiebt sich daraus als nothwendig, daſs wo keine Beziehung stattfinde, nur Gleichgültiges sei? Herbart schlieſst folgendermaaſsen: es giebt Verhältnisse zwischen Gleichgültigen, die schön sind; folglich sind nur Verhältnisse schön (d. h.: es giebt Thiere, die fliegen, folglich sind nur die Vögel Thiere). Auf dieser logischen Basis, welche als seine *Methode der Beziehungen* berühmt ist, begründet

[1]) Vergl. oben S. 725 und besonders 726.

er die Ausschliefslichkeit des Schönen als eines blofsen Formelements. Dies wird von den Herbartianern nun so ausgedrückt: „Beifall oder Mifsfallen kommt daher Keinem für sich, sondern nur „insofern [1]) zu, als es mit dem Andern zusammen gedacht wird. „Das Zusammen der beiden ist die Form" ... „Die Herbart'sche „Aesthetik kann nicht anders als rein formal sein; die Gegenstände „des Geschmacks-Urtheils sind nichts anderes als Verhältnisse, For-„men" [2]). *Verhältnifs* nun, wie es Herbart fafst, ist ein rein mathematischer Begriff, und so darf es denn nicht Wunder nehmen, wenn seine Aesthetik ebenso wie seine Psychologie zu einer ganz dürren geometrischen Mechanik vertrocknet ist. Michelet [3]) bemerkt hinsichtlich der *Psychologie* Herbart's: „Wo der Geist auf solche „Rechenexempel reducirt wird, wie sie sich hunderte von Seiten hin-„durchziehen, da schweigt natürlich nicht nur jedes Erkennen und „vernünftige Philosophiren, sondern auch jede gesunde Kritik. Es „ist nur zu verwundern, wie Einer bei solchem Formelwesen aus-„halten und glauben kann, mit Quadratwurzeln und dergleichen die „metaphysische Natur des Geistes" — und, können wir hinsichtlich der Aesthetik hinzusetzen: des Schönen — „begriffen zu haben." Glücklicherweise ist Herbart nicht dazugekommen, die Aesthetik in seinem Sinne zu systematisiren, sonst würden wir — wie er es in der Psychologie gethan — vermuthlich eine unabsehbare Reihe von Formeln erhalten haben, deren jede einen ästhetischen Begriff hätte repräsentiren sollen, etwa den Begriff des *Anmuthigen* die Formel $\sqrt[3]{\left(\frac{a+b}{2}\right)} m^b - a\sqrt{-1}$ und derartiges.

b) Aesthetische Grundbegriffe Herbart's.

551. Was wir oben über das allgemeine ästhetische Princip Herbart's mittheilten, war seiner praktischen Philosophie entnommen. Näher geht er nun in seinem schon erwähnten *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* in die ästhetischen Fundamentalbegriffe ein, und zwar in der ziemlich aphoristischen *Einleitung in die Aesthetik* [4]), wovon übrigens der überwiegend gröfste Theil wieder nur der Ethik angehört, den er als den „wichtigsten Theil der Aesthetik" bezeichnet. Auf eine Deduction des *Schönen* läfst er sich hier nicht weiter ein, sondern setzt dies als bekannt voraus, nämlich als diejenige Eigenschaft der erscheinenden Dinge, welche durch reine for-

---

[1]) Siehe Zimmermann *Geschichte der Aesthetik* S. 767. — [2]) A. a. O. S. 748.
[3]) *Geschichte der neueren Philosophie* S. 294. — [4]) S. *Werke* Bd. I. S. 124—172.

male Verhältnisse Wohlgefallen erregt. Sondern was ihn zunächst beschäftigt, ist die Natur dieses *Wohlgefallens*, das er vom *Angenehmen* und *Nützlichen* unterscheidet. Was er darüber sagt, ist zwar nicht neu, aber desto trivialer. Zweitens unterscheidet er nun, auch nach der andern Seite hin, das Schöne von denjenigen Synonymen, denen es in seiner eignen Sphäre begegnet, nämlich von dem *Prächtigen*, *Lieblichen*, *Niedlichen* und andern solchen seiner Ansicht nach blos subjektiven Kategorien, „wobei weder für poeti-„sche Gedanken noch für plastische Umrisse noch für musikalische „Töne irgend eine sie selbst betreffende Bestimmung gewonnen wird." Alle solche, blos der Empfindung angehörige Modificationen des Schönen haben für ihn durchaus keine objektive Bedeutung und seien aus der Aesthetik herauszubringen. Das wahrhaft objektive Schöne beruhe nur in Ton-, Farben-, Linien-, Flächen-, oder Gedanken-, Gesinnungs- und Willens*verhältnissen*. Suche man die Principien in den Erregungen — und Herbart führt als solche namentlich an: „das Erhabene, das Hübsche, das Reizende, das An„muthige, das Schmückende, das Groſse, das Edle, das Feierliche, „das Pathetische, das Rührende, das Wunderbare" — so verfehle man die wahren Principien und abstrahire vom Schönen.

Durch solchen Formalismus schlieſst nun Herbart einerseits das ganze Reich des konkreten, d. h. ideell Schönen aus der Aesthetik aus, andrerseits wirft er Natur, Kunst, Mathematik, Sittlichkeit bunt durcheinander in einen Topf, holt mit beliebigem Griff ein Stück nach dem andern heraus, besieht es sich hinsichtlich seiner *formalen Verhältnisse*, um ein *ästhetisches Elementarurtheil* zu gewinnen, spricht dies mit *schön* und *häſslich* aus und nimmt dann ein beliebiges zweites Stück vor. Alle Dinge der realen und idealen Welt haben für ihn hinsichtlich dieser Frage gleichen substanziellen Werth, nämlich gar keinen. Mit welcher rücksichtslosen Naivetät er dabei verfährt, zeigt z. B. folgende Stelle: „Es giebt ästhetische „Elemente, die theils nicht einer besonderen Kunstgattung eigen, „theils nicht aus der Erfahrung herstammend, vielmehr als unab„hängig von den Gegenständen anzusehen sind, bei denen sie vor„kommen." Dieser dunkle Ausspruch wird dann so erläutert: „Für „die Säulenordnungen haben keine Naturprodukte die Vorzeichnung „gegeben, auch nicht die Auswahl bestimmt . . . Symmetrischen „Bau finden wir in den Formen edlerer Thiere, in der Architektur, „in der Metrik, im Parallelismus der Verse und im Gleichklang des „Reims"; — hoffentlich auch im Parallelogramm, in der sittlichen Handlungsweise, im logischen Schlieſsen und andern schönen Dingen.

Es bedarf hiebei wohl kaum eines Hinweises darauf, dafs eine so untergeordnete Kategorie wie die *Symmetrie* sich gerade auf den unteren Stufen der Schönheit, z. B. der Natur, viel mehr zeigt als auf den höheren. Die Spinne ist sicherlich symmetrischer als der Mensch und die Krystallisation der Schneeflocke wieder symmetrischer als der Bau des Thieres überhaupt. Gerade im Reich des Organischen wird die blofse Symmetrie zu der Unregelmäfsigkeit des Harmonischen und Eurythmischen erhoben, ähnlich wie die Symmetrie in der Architektur zur malerischen Unordnung u. s. f., die aber ein höheres Gesetz der Schönheit enthält als die blofse mathematische Regelmäfsigkeit. Alles Dies, sowie die höhere Schönheit in der Besonderung und Individualisation der Formen kennt Herbart nicht. Er sagt: „Das Besondere der Naturdinge wie der „Kunstwerke ist als zufällig bei Seite zu setzen, um nur die ästhe- „tischen Elemente hervorzuheben, gleichviel wo und zu welchen „Einheiten verbunden sie vorkommen.“ Dies ist deutlich genug. Nach Herbart's Ansicht also gehört Nichts, was sonst als Hauptsache in der Aesthetik gehalten wird, eigentlich hinein, dagegen Alles, was mit dem ästhetisch-Schönen die ganz untergeordnete Kategorie der formalen Verhältnisse theilt; vor Allem also müfste die Mathematik dazu gehören, denn diese ist weiter nichts als Systematisirung formaler Verhältnisse, und es ist nur zu verwundern, dafs Herbart nicht die Aesthetik überhaupt in die Mathematik auflöst. Allerdings hat er kein eigentliches System der Aesthetik begründet, sonst würde er wahrscheinlich zu solchem Resultat ebenso leicht gekommen sein, wie in der Psychologie.

552. Die *ästhetischen Elementarverhältnisse* — dies ist also das Stichwort des Herbartianismus — zerfallen nun in zwei Klassen — warum nicht in drei? warum zerfallen sie überhaupt? — darauf zu antworten fällt dem Realistiker gar nicht ein; genug er sagt es und darum ist es so —: „ihre Glieder sind entweder si- „multan oder successiv.“ Aber man glaube nicht, dafs er dabei nur an Raum und Zeit denkt, sondern „man erkennt dies am besten „in dem Unterschiede der Melodie und Harmonie; überdies zeigt „die Musik sehr klar, dafs die kunstreichsten Verwebungen ent- „stehen können, wenn mehrere Reihen des successiven Schönen sich „dergestalt entwickeln, dafs fortwährend simultan die Forderungen „der Harmonie erfüllt werden.“ Für die Musik hat nämlich Herbart eine besondere Zärtlichkeit, ihrer mathematischen Unterlage wegen. Er sagt daher auch an einer andern Stelle (in der praktischen Philosophie): „Darf man es sagen, dafs die musikalischen

„Lehren, die den seltsamen Namen *Generalbaſs* führen, das einzige „richtige Vorbild sind, welches für die echte Aesthetik bis jetzt „vorhanden ist?“ Näher ordnet er nun die verschiedenen Gebiete des Schönen diesem Gegensatz von *Simultan* und *Successiv* unter. Zum Ersteren gehören Malerei, Plastik und die ihnen entsprechenden Naturgegenstände, auſserdem die Musik und die Poesie —, also alle Künste, denn die Architektur ist wohl nur übersehen. Aber auch die Musik und Poesie? Bei der ersteren ist es das Element der Harmonie, bei der zweiten findet es da Geltung, „wo mehrere „Schauspieler zwar nicht zugleich reden, aber, zugleich auf der „Bühne stehend, fortwährend ihre Charaktere und Absichten ver„gegenwärtigen.“ Welche Trivialität [1])! „Anderntheils nimmt auch „das Räumliche Bewegung an und hiemit Succession, wie in den „mimischen Künsten ... Das successive Schöne ist vorherrschend „in der Poesie. Sie schildert Empfindungen in Bewegung, Charak„tere in Handlung, selbst die Situationen nicht ganz als stillstehend. „Unter allen Künsten füllt sie mit ihren Productionen die längste „Zeit aus.“ Was heiſst das? Meint Herbart das Lesen, beziehungsweise das Aufführen eines Dramas, oder den Inhalt der Darstellung, die Zeit der dargestellten Handlung? Beides ist Widersinn. Das Erstere nämlich ist nicht wahr (wir können seinen Trivialitäten nur mit Trivialitäten antworten): Ein Lustspiel kann eine halbe Stunde, eine Musikaufführung z. B. die Schöpfung von Haydn, 2 Stunden dauern. Meint er das Zweite, so ist es widersinnig von *längster Zeit* zu sprechen, wo ausschlieſslich nur von Zeit die Rede sein kann; denn nur die Poesie (und nicht einmal diese überhaupt, sondern doch nur das Drama und das Epos; aber solche Ungenauigkeiten wollen wir bei ihm nicht weiter urgiren) stellt Handlungen von geschichtlicher Zeitfolge dar, d. h. nur in ihr ist das Zeitliche selbst Gegenstand der Darstellung. Die andern Künste — auch die Musik als solche, sowie der Tanz — haben es weder mit langer noch mit kurzer Zeit zu thun, sondern mit gar keiner. Ihre Darstellungen fallen zwar in die Zeit, aber was sie darstellen, ist an sich etwas Zeitloses, nämlich rein Innerliches: Wechsel der Empfindung.

Dabei ist Herbart nicht einmal konsequent; einmal verlangt er.

---

[1]) Wenn übrigens Zimmermann (S. 782) bei dieser Stelle sagt, es sei „fast „überflüssig zu bemerken, daſs hier eine Verwechslung der dramatischen Poesie mit „ihrer theatralischen Darstellung durch die Schauspielkunst sich eingeschlichen hat“ so leistet er seinem Meister einen schlechten Dienst, indem er die Trivialität zu einem Unsinn potenzirt. Sind etwa die handelnden Personen beim Lesen eines Dramas für die Vorstellung nicht ebenso gut simultan wie bei der Aufführung für die wirkliche Anschauung?

man müsse „von Raum und Zeit abstrahiren“, wenn man die Verhältnisse der Töne und Farben in ihrer Einfachkeit darstellen wolle, ein ander Mal nennt er Raum und Zeit „die Quellen sehr vieler, „in alle Künste einfliefsender ästhetischer Verhältnisse, unter denen „die symmetrischen sich am leichtesten bestimmt unterscheiden las„sen“; natürlich, weil sie die ärmsten sind. Er nimmt seine Beispiele daher auch meist aus der Musik und der Architektur. Von dieser bemerkt er: ihre Werke bewiesen, „wie viel der blofse Pa„rallelismus, in Verbindung mit dem rechten Winkel, mit den Un„terbrechungen der geraden Linie durch leere Distanzen, mit dem „Vor- und Zurücktreten und mit sehr wenigen andern Gestalten „vermöge“ ... „Der Raum mit seinen drei Dimensionen ist, beson„ders wenn, bei einfarbigen Gegenständen wenigstens (!), Licht „und Schatten zu Hilfe kommen“ (wie wären sie sonst als *Formen* zu sehen?), „weit ergiebiger für die Aesthetik als die Zeit.“ Die Poesie wäre demnach die am wenigsten ergiebige Kunst; natürlich, weil das Aesthetische in ihr (für Herbart) nur im Metrum und im Reim liegen kann. — Wir haben diesen Trivialitäten eigentlich schon zu viel Raum gewidmet, aber es schien uns, gerade für die Motivirung unsers Urtheils, geboten, den Leser in den Stand zu setzen, sich selbst zu überzeugen. Werfen wir jetzt einen Blick auf seine Gliederung der Künste.

c) Gliederung der Künste bei Herbart.

553. Ist unser schon öfters ausgesprochener Satz, dafs die Gliederung der Künste der wahre Prüfstein für die Wahrheit des Grundprincips eines ästhetischen Systems sei, richtig, so können wir nach dem Obigen schon von vorn herein vermuthen, wie es mit diesem Theil seiner Aesthetik beschaffen sein müsse. Und in der That, unter allen Versuchen, die Künste in ein System zu bringen, ist der Herbart'sche der widersinnigste und barockste, der sich denken läfst. Statt, wie es eigentlich aus seinem Princip folgte, den Gegensatz des *Simultanen* und *Successiven* zu Grunde zu legen, indem er — obschon nach seiner Ansicht in allen Künsten beide Momente vorhanden sind — diejenigen, worin das Simultane vorwaltet, auf die eine Seite, die dagegen, worin das Successive bestimmend ist, auf die andere Seite stellte, was ungefähr der gewöhnlichen Eintheilung in räumliche und zeitliche Künste entsprochen hätte, nimmt er er die ganz untergeordnete, aber allerdings aus seinem abstrakten Formprincip stammende Unterscheidung von *rein objektiven* und von *mit subjektiven Elementen gemischten Gattungen* an. Nun kann er sich aber

nicht der Bemerkung entziehen, dafs dieselbe Kunst, z. B. Musik oder Posie, sowohl rein als unrein sein könne, je nach ihren Arten; und so kommt er denn zu der wunderlichen Gliederung in zwei Reihen, in denen die genannten Künste auf beiden Seiten als besondere Arten sich finden. Diese beiden Reihen sind:

1) Architektonik. — Plastik. — Kirchenmusik. — Klassische Poesie.
2) Schöne Gartenkunst. — Malerei. — Unterhaltende Musik. — Romantische Poesie.

Er charakterisirt die Unterschiede damit, dafs in der ersten Reihe diejenigen Künste stehen, welche „sich von allen Seiten zeigen und „der Untersuchung darbieten", d. h. welche keine *partie honteuse* haben, während auf der anderen diejenigen stehen, die „etwas ins „Halbdunkel stellen, keine Vollständigkeit des Nachforschens gestatten. „wohl aber allerlei Verzierung sich aneignen mögen, wenn man wegen des Zusammenhangs mit dem Ganzen nur nicht zu genaue „Rechenschaft fordert" (!) Nur auf der ersten Seite finden sich „die höchsten und seltensten Kunstschöpfungen" (Shakespeare und Raphael müssen sich also, sollen sie vor der Kritik Herbart's bestehen „halb im Dunkel" halten), die andere „gewinnt sich Lieb„haber und Bewunderer, welche rühmen, sich eines heiteren Spiels „erfreut, von gemeiner Sorge befreit, ja zum Unendlichen erhoben „gefühlt zu haben; daher es am Ende" — fügt er naiv bei — „fast zweifelhaft scheint, welche von beiden Klassen dem Ideal" (was ist dies vom Standpunkt der abstrakten Formverhältnisse?) „näher steht". Indefs er, Herbart, hat keinen Zweifel darüber, sondern versichert, „nur Derjenige könne zweifelhaft sein, der es der „Kunst zur Pflicht mache, dafs sie etwas ausdrücken solle" ...

Rein schöne Werke sind also diejenigen, die absolut nichts ausdrücken, wie etwa der Regenbogen, der nur als Kreisbogen und Farbenskala gefällt, und nicht etwa seiner poetischen Bedeutung wegen in der Mythe, sei es als Bogen der Iris oder als Bogen Noah's. Für Herbart giebt es so nicht nur eine „entgötterte Natur", sondern auch nur eine entgötterte Kunst. Das Ideal ist ihm lediglich eine algebraische Gleichung, etwa $x = \frac{m + n}{z}$ und die Schönheit nichts als der Exponent einer logischen Proportion. — Dies dürfte genügen, um eine Vorstellung von seiner Aesthetik zu geben, denn eine ernsthafte Kritik solcher *Gliederung der Künste* wird man uns wohl nicht zumuthen.

2. Schopenhauer's ästhetische Ansichten.

a) Allgemeiner Standpunkt.

554. Wir haben auch bei Schopenhauer nur von „ästhetischen „Ansichten", nicht von einer Aesthetik im eigentlichen Sinne zu sprechen; indeſs ist sogleich zu bemerken, daſs, so wenig eindringende Sachkenntniſs auch er sowohl vom abstrakten wie vom konkreten Detail der Aesthetik besitzt, er doch durch das in ihm vorzugsweise ausgebildete Organ des gesunden Menschenverstandes, das bei ihm die Stelle der spekulativen Erkenntniſs vertritt, vor solchen Verirrungen wie Herbart geschützt bleibt. Der gesunde Menschenverstand aber, selbst wenn er, wie bei Schopenhauer, durch ein intuitives Element unterstützt und geleitet wird, bringt es gleichwohl trotz allen Anscheins principiellen Zusammenhalts nur bis zu einem mehr oder minder geschickten Dilettantismus im Denken; und solch' dilettantischer Charakter, welcher nach der Seite der philosophischen Entwickelung der Begriffe wesentlich die Form empirischer Darstellung annimmt, prägt sich denn auch in seiner ganzen Philosophie aus. Es ist deshalb erklärlich, warum er von den Vertretern des Idealismus eigentlich gar nicht zu den Philosophen gerechnet und z. B. von Hegel nie erwähnt wurde. Dieses *Todtschweigen* seiner Philosophie — wie er es nannte — versetzte ihn in einen Zustand der Erbitterung, der durch das geheime Gefühl, durch seine oppositionelle Stellung zum Idealismus, den er einfach als *Unsinn* erklärte, fast wider Willen in Empirismus getrieben zu sein, nicht gemildert wurde. Aus diesem Gefühl ist es wohl auch zu erklären, wenn er über die Köpfe der modernen Idealisten hinweg, die in seinen Augen nichts als sinnlose Schwätzer waren, bis zum abstraktesten Idealisten des Alterthums, Plato, zurückgriff und den Versuch machte — namentlich in der Aesthetik — an seine urbildlichen Ideen anzuknüpfen, auſserdem aber eine Vermittlung zwischen diesem und Kant zu Wege zu bringen. Er selbst betrachtete sich selbstverständlich als echten Philosophen, als ein philosophisches Genie par excellence, und seine Philosophie als die einzig wahre. Es gehört zur Charakteristik Schopenhauer's, wenn wir als Belag für diese Behauptung ein paar Stellen aus seinen Werken citiren.

In der Vorrede zur zweiten Auflage seines Werks: *Die Welt als Wille und Vorstellung,* welches sechsundzwanzig Jahr (von 1818 bis 1844) unbeachtet geblieben war, während die idealistische Philosophie, d. h. „das Falsche, das Schlechte, zuletzt das Absurde und „Unsinnige, die Windbeutelei (Fichte und Schelling) und Schar-

„latanerei (Hegel) forwährend in allgemeiner Bewunderung und Ver-„ehrung stand"[1]), wimmelt es von den gröbsten Beleidigungen, die sich nicht selten zu der Höhe von Kraftausdrücken erheben, welche an die Terminologie der Strafsenpolemik erinnern. Da klingt es denn wunderlich genug, wenn er[2]) sein „stilles, ernstes Forschen nach „Wahrheit" gegenüberstellt dem „gellenden Schulgezänke der Ka-„theder und Bänke, dessen innerste Triebfeder stets persönliche „Zwecke sind". Von einer vorurtheilsfreien Würdigung der idealistischen Philosophie und ihrer substanziellen Leistungen kann bei ihm natürlich nicht die Rede sein. Die sind ihm, im Vergleich mit seinem *Ernst* nur „Spafs und zwar von der langweiligen Art"[3]). Er selbst vertritt nun, gegen diese Langweiligkeit, die *Genialität*. Solcher Bescheidenheit gegenüber möchten wir an eine Stelle seines Werks erinnern, wo er die Genialität charakterisirt[4]): „Auch die „Plattesten lassen die anerkannt grofsen Werke gelten, um nämlich „ihre eigene Schwäche nicht zu verrathen: doch bleiben sie im Stillen „stets bereit, ihr Verdammungsurtheil darüber auszusprechen, so „bald man sie hoffen läfst, dafs sie es können, ohne sich blos zu „stellen" (oder auch — setzen wir hinzu — sobald sie einsehen, dafs ihnen ihre Zurückhaltung nichts nützt), „wo dann ihr lang-„verhaltener Hafs gegen alles Grofse und Schöne, das „sie nie ansprach und eben dadurch demüthigte, und gegen die „Urheber desselben sich freudig Luft macht. Denn überhaupt, um fremden Werth völlig und frei anzuerkennen und gelten zu lassen, mufs man eignen haben. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit der Bescheidenheit bei allem Verdienst . . ."

555. Was nun seine Darstellung des Schönen und der Kunst betrifft, die im dritten Buche seines Werks *Die Welt als Wille und Vorstellung* enthalten ist und den besonderen Titel trägt: „Die Vor-„stellung unabhängig vom Satze vom Grunde: die platonische Idee: „das Objekt der Kunst", so bewirkt er die Anknüpfung der Aesthetik an sein Grundprincip auf folgende Weise: Vorstellung und Wille — unter *Wille* aber versteht er, um Dies hier kurz zu bemerken, jene unbewufste Kraft der Vernunft in dem Weltorganismus, die man in der besonderen Sphäre des realen Naturlebens als Trieb, Instinkt u. s. f. zu bezeichnen pflegt — sind die beiden Principien der Welt des subjektiven und der Welt des objektiven Geistes. Der Entwicklung dieser Grundbegriffe sind die ersten beiden Bücher gewidmet. Das Resultat ist eine Vermittelung Kant's

[1]) S. daselbst S. XVI. — [2]) S. XX. — [3]) S. XXIX. — [4]) S. 276.

mit Plato in der Art, dafs das Kantische *Ding an sich* sich als Objektivation des Willens erweist, welche eine Reihenfolge von Stufen vom völlig Unbewufsten bis zum höchsten Bewufstsein hinauf zeigt. Die Exponenten dieser Entwicklungsstufen sind nun, meint Schopenhauer, identisch mit den ewigen Ideen oder unveränderlichen Formen (*εἴδη*) Platos. „Ist uns[1]) nun der Wille das Ding-an-sich, „die Idee aber die unmittelbare Objektivität jenes Willens auf einer „bestimmten Stufe, so finden wir Kant's *Ding-an-sich* und Plato's „*Idee*, die ihm allein *ὄντως ὄν* ist, diese beiden grofsen Paradoxen „der beiden gröfsten Philosophen des Occidents" — im Orient nämlich sind die indischen mindestens ebenso grofs — „zwar nicht als „identisch, aber doch als sehr nahe verwandt und nur durch eine „einzige Bestimmung unterschieden ... Beide erklären die sicht„bare Welt für eine Erscheinung, die an sich nichtig ist und nur „durch das in ihr sich Ausdrückende (dem Einen das *Ding-an-sich*, „dem Andern die *Idee*) Bedeutung und geborgte Realität hat". Der Unterschied zwischen ihnen ist nur die verschiedene Bedeutung, die die sie dem Erkennen geben. Kant sagt: durch Sinn und Verstand erkennen wir nur Erscheinungen, die Erkenntnifs der Vernunft oder *a priori* ist transcendental, d. h. mit dem Bewufstsein der Nichtobjektivität behaftet; Plato: das wahre Erkennen richtet sich auf die Ideen. Schopenhauer giebt nun zwar Kant Recht, setzt aber hinzu „ausnahmsweise könne die Erkenntnifs der Vernunft sich „auch intuitiv einstellen" und stellt sich damit wieder auf Plato's Seite. Die ganze vorgebliche Vermittlung zwischen Plato und Kant ruht so auf der schwachen Grundlage dieses *ausnahmsweise*.

556. Welches ist nun diese Ausnahme und in welcher Form tritt sie auf? Die Form ist schon durch das Wort *Intuition* angedeutet: es ist mit einem Worte die Selbst-Negation der Individualität des Subjekts behufs unmittelbarer Versenkung in die Idee. Denn, „da „wir als Individuen[2]) keine andere Erkenntnifs haben, als die dem „Satz vom Grunde" — d. h. bestimmten Kategorien — „unterwor„fen ist, diese Form aber die Erkenntnifs der Ideen ausschliefst, so „ist gewifs, dafs, wenn es möglich ist, dafs wir uns von der Er„kenntnifs der einzelnen Dinge zu der der Ideen erheben, solches „nur dadurch geschehen kann, dafs im Subjekt eine Veränderung „vorgeht, vermöge welcher das Subjekt, sofern es eine Idee erkennt,

[1]) Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Dritte Auflage. Bd. I. Leipzig 1859. S. 201. — [2]) S. 207.

„nicht mehr Individuum ist". Wer merkt in dieser Wendung nicht die Erinnerung an die Schelling'sche *intellektuelle Anschauung,* welche als *Subjekt-Objektivirung* das Moment der Bewufstlosigkeit in das Bewufstsein einführte? In der That ist dies der Charakter der Intuition; und es ist trotz allem Barocken der Schopenhauer'schen Philosophie anzuerkennen, dafs er die Nothwendigkeit dieses Moments für die Philosophie anerkannte. „Dieser Uebergang „von der gemeinen Erkenntnifs einzelner Dinge zur Erkenntnifs der „Idee geschieht plötzlich, indem die Erkenntnifs sich vom Dienst „des Willens losreifst, eben dadurch das Subjekt aufhört, ein blos „individuelles zu sein, und jetzt als reines, willenloses Subjekt der „Erkenntnifs ist, welches nicht mehr dem Satze vom Grunde ge„mäfs den Relationen nachgeht, sondern in fester Kontemplation „des dargebotenen Objekts, aufser seinem Zusammenhange mit ir„gend anderen, ruht und darin aufgeht".

Diese subjektslose, intuitive Erkenntnifsart ist nun die Kunst, das Werk (besser die Thätigkeit) des Genius; also ganz wie bei Schelling. Hier findet denn auch das Herbart'sche Princip als ein der gemeinen Erkenntnifsart angehöriges Kriterium seine Stelle, obgleich er es nicht erwähnt, sondern nur von mathematischer Betrachtungsweise spricht. Er sagt: „Die blofsen Formen, in welchen, „für die Erkenntnifs des Subjekts als Individuums, die Ideen zur „Vielheit auseinandergezogen erscheinen, also Zeit und Raum, be„trachtet die Mathematik: ihr Thema bleibt die Erscheinung, deren „Gesetze, Zusammenhang und daraus entstehende Verhältnisse." Bei Schopenhauer ist mithin von abstraktem Formalismus nicht die Rede; gleichwohl steht auch er auf realistischer Basis. Denn seine ausnahmsweise eintretende Intuition, welche die Subjektivität des Individuums aufhebt, ist ein gegebener, weil vom Willen nicht nur unabhängiger, sondern ihn völlig negirender, Zustand, und zwar gegeben nicht nur hinsichtlich seiner Form, sondern weit mehr noch dem Inhalt derjenigen Erkenntnifs nach, welche in solchem Zustande gewonnen wird. Ferner ist auch dieser Realismus abstrakt, weil die verschiedenen Stufen oder Thätigkeitsweisen des bewufsten Geistes: *Anschauung*, *Empfindung*, *Verstand* einerseits und *Vernunft* (in jenem höheren Sinne der willenlosen Intuition) andrerseits in einen absoluten Gegensatz gesetzt werden. Dies ist der Punkt, welcher seinerseits ein Hinausgehen über den intuitiven Realismus — wie wohl am charakterischsten Schopenhauer's Philosophie bezeichnet werden kann — d. h. eine Versöhnung der Intuition mit der Spekulation fordert. Wir kommen später auf diesen Punkt zurück.

a) Aesthetische Fundamentalbegriffe Schopenhauer's.

557. Schopenhauer geht also, wie wir sehen, nicht von metaphysischen Kategorien aus, sondern knüpft den Begriff der Kunst, als besondere Art jener intuitiven Erkenntniſs, unmittelbar an die Ideen an. Er läſst sich weder auf eine Definition der Aesthetik ein, noch auf eine Deduction und Entwicklung des Schönheitsbegriffs, sondern die Kunst und, als Quelle und zugleich als Form der intuitiven Erkenntniſs, die Genialität bilden die Grundlage für alles Folgende. Die Schilderung dieser Genialität, namentlich in ihrem als scheinbarer Mangel (nämlich als Bewuſstlosigkeit, Zerstreutheit, Leichtsinn u. s. f.) sich darstellenden Kontrast zu dem gemeinen Bewuſstsein, zur verständigen Erkenntniſsweise, ist vortrefflich [1]), weniger eindringlich die Aufzeigung ihrer Verwandtschaft mit dem Wahnsinn, obschon auch hier wichtige Seiten berührt werden. Als „wesentlichen Bestandtheil der Genialität" bezeichnet er nun die Phantasie [2]), doch will er sie damit nicht identificirt wissen. „Zwar besitzen alle Menschen Phantasie, d. h. das Ver„mögen, in den Dingen die Ideen zu erkennen und eben damit sich „ihrer Persönlichkeit augenblicklich zu entäuſsern; der Genius aber „hat vor ihnen nicht nur den viel höheren Grad und die anhaltende „Dauer jener Erkenntniſsweise voraus, sondern behält bei derselben „auch jene Besonnenheit, die erforderlich ist, um das so Er„kannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen. Solche Wie„derholung ist das Kunstwerk. Durch dasselbe theilt er die auf„gefaſste Idee den Andern mit. Diese bleibt dabei unverändert und „dieselbe." Schopenhauer glaubt daraus schlieſsen zu dürfen, daſs „das ästhetische Wohlgefallen wesentlich Eins und Dasselbe „sei, es mag durch ein Werk der Kunst, oder unmittelbar durch „die Anschauung der Natur und des Lebens hervorgerufen sein." Richtig aber bemerkt er, „daſs uns aus dem Kunstwerk die Idee „deshalb leichter entgegentrete als unmittelbar aus der Natur und „der Wirklichkeit, weil der Künstler in seinem Werke nur die Idee „rein wiederhole, sie ausgesondert habe von der Wirklichkeit, mit „Auslassung der störenden Zufälligkeiten" [3]).

Es braucht hier nicht erst hervorgehoben zu werden, daſs das Kunstschöne nicht blos reiner als das Naturschöne, sondern auch qualitativ davon verschieden ist. Aber solche empirische Behandlungsweise, welche solche dem gewöhnlichen Bewuſstsein geläufige Begriffe,

---

[1]) A. a. O. S. 219 ff. — [2]) A. a. O. S. 219. — [3]) A. a. O. S. 229 ff.

wie *ästhetisch, Wohlgefallen, kunstschön, naturschön* — als verstände sich ihr Vorhandensein auch für das denkende Subjekt von selbst — ohne Deduction aufnimmt, ihnen eine modificirte Fassung giebt und dann mit ihnen operirt, führt nothwendig zu einseitigen und dadurch unwahren Schlufsfolgerungen. Schopenhauer glaubt nun, ohne auch nur den Versuch einer Erklärung zu machen, genügend erläutert zu haben, warum er das Schöne der Kunst, der Natur und des Lebens hinsichtlich seiner Wirkung als völlig gleich betrachten dürfe und folglich berechtigt sei, bei der Betrachtung des *Schönen* und *Erhabenen* in Betreff dieser Wirkung von dem Unterschiede der drei Gebiete als einem *blos äufserlichem* [1]) ganz abzusehen. Es ist mithin nicht nur dieser Fehler, dafs er die qualitativen Unterschiede der genannten Gebiete verkennt, sondern auch der zu rügen, dafs er, statt die Begriffe des Schönen und Erhabenen ihrem Wesen nach zu entwickeln, sie nur nach ihrer Wirkung betrachten will.

Hiebei geht er nun, trotz aller (übrigens stark an Wiederholungen leidenden) Einleitung, ganz empirisch und zwar zuweilen in ziemlich naiver Weise zu Werke. Ehe er nur ein Wort über die Möglichkeit oder Nothwendigkeit gesagt, dafs die Kunst sich in Künste zu theilen habe, spricht er von den einzelnen Gattungen, als seien sie etwas absolut Gegebenes, das keiner begrifflichen Rechtfertigung weiter bedürfe. Es ist also auch hierin eine Verwandtschaft mit Herbart's Realismus zu erkennen, dafs sie beide die Begriffe als gegebene Vorstellungen aufnehmen, um sie nur zu *bearbeiten* und durch solche Bearbeitung zu reinigen. Auch die Weise, wie er zu seinen *Betrachtungen* gelangt, ist ganz willkürlich. Er hat seitenlang von subjektsloser Erkenntnifs der Intuition gesprochen, bricht dann ab und fährt ohne Weiteres fort: „Dem Bisherigen gehören „aber noch folgende Betrachtungen an. Das Licht ist das Erfreu„lichste der Dinge; es ist das Symbol alles Guten“ u. s. f. [2]), um daran eine ziemlich oberflächliche Charakteristik der Sinne hinsichtlich ihrer Beziehung zum Willen zu knüpfen. Dann geht er zur *Betrachtung* des *Erhabenen* und *Schönen* über, die er, wie alle in dieses Gebiet fallenden Begriffe durch ihre Stellung einerseits zum Willen, andrerseits zur willenlosen Intuition zu bestimmen sucht. Findet in der Anschauung die letztere als reine, ungestörte Kontemplation statt, so ist der Inhalt das *Schöne*, findet die Kontemplation einen Widerstand im Willen, so aber, dafs aus dem Kampf doch zuletzt die volle Intuition als Resultat hervorgeht, so ist der Inhalt

---

[1]) S. 230. — [2]) S. 235.

das *Erhabene.* Sofern nun der Unterschied zwischen dem Schönen und Erhabenen nur in der bei dem letzteren stattfindenden „Erhe-„bung über das erkannte feindliche Verhältnifs des kontemplirten „Objekts zum Willen überhaupt beruht, so entstehen, je nachdem „dieser Kampf und folglich auch die Erhebung stark, laut, dringend, „nah oder schwach, fern, blos angedeutet ist, mehre Grade des Er-„habenen, ja Uebergänge des Schönen zum Erhabenen“ [1]).

558. Als den eigentlichen Gegensatz zum Erhabenen bezeichnet er das *Reizende*, dessen Wesen darin besteht, dafs es den Willen aufregt, indem es ihm die Gewährung, die Erfüllung, unmittelbar vorhält. Das Reizende „zieht den Beschauer aus der reinen „Kontemplation, die zu jeder Auffassung des Schönen erforderlich „ist, herab und macht das reine Subjekt des Erkennens zu einem „bedürftigen“ (begehrenden), „abhängigen Subjekt des Wollens.“ Er verwirft daher die Malerei von efsbaren Dingen in natürlicher Treue, wie „Austern, Heringe, Seekrebse, Wein u. s. f.“, aber gerade diese Art Stillleben hätte ihn auf den wichtigen Unterschied in dem Zweck und der Wirkung des Kunstschönen und des Natürlichen aufmerksam machen können. In diesem Sinne sei das Reizende in der Kunst überall zu vermeiden. Das Negativ-Reizende, d. h. Das, was ein heftiges Nichtwollen erregt, ist das *Ekelhafte*, und hier macht er die für ihn merkwürdige Bemerkung, dafs, während das Ekelhafte ebenso wie das Reizende von der Kunst auszuschliefsen sei, das Häfsliche „an der rechten Stelle sehr wohl gelitten wer-„den“ könne [2]). — Was er dann noch über das Schöne sagt, kommt auf die Hegel sche Definition hinaus, dafs es die Erscheinung sei, sofern sich in ihr die Idee offenbare. Somit sei jedes Ding schön, sofern es Ausdruck der Idee ist; weil aber der Wille sich in verschiedenen Stufen objektivirt und jede solche Objektivationsstufe eine Idee repräsentirt, giebt es auch Stufen der Schönheit. Die höchste ist der Mensch „und die Offenbarung seines Wesens das „höchste Ziel der Künste. Menschliche Gestalt und menschlicher „Ausdruck sind das bedeutendste Objekt der bildenden Kunst, „menschliches Handeln das bedeutendste Objekt der Poesie“ [3]). Wir beschränken uns absichtlich auf ein blofses Referat dieser Ansichten, da in der That das Wahre in ihnen selbstverständlich, das Neue dagegen so aller tieferen Einsicht baar ist, dafs es keiner Widerlegung bedarf.

---

[1]) S. 239. — [2]) S. 246. — [3]) S. 248.

c) Die Künste.

559. Mit den letzten Bemerkungen sind wir nun schon in das reale Gebiet der Künste selbst eingetreten. Fassen wir sein Räsonnement über die Schönheit und die Kunst in einen kurzen Gedanken zusammen, so stellt sich Schopenhauer die Sache folgendermaaſsen dar: Nach Plato ist die Wahrheit jedes Dinges die Idee desselben; als solche kann es „rein objektiv und auſser aller Relation betrachtet werden. Da ferner auch andrerseits in jedem Dinge „der Wille, auf irgend einer Stufe seiner Objektität, erscheint und „dasselbe sonach Ausdruck einer Idee ist, so ist auch jedes Ding „schön." Grade der Schönheit sind vorhanden, aber sie entstehen nur „dadurch, daſs Eins jene rein objektive Betrachtung mehr erleichtert als das Andere, ihr mehr entgegenkommt: dann ist es „sehr schön." Theils ist dies ermöglicht durch das reinere Aussprechen der Idee selbst (in diesem Falle ist ein Ding schöner als ein anderes derselben Gattung), theils dadurch, daſs die Idee selbst eine hohe Stufe der Objektivität des Willens einnimmt. Dieser Stufenfolge der Idee entspricht eine Stufenfolge der Schönheiten und zugleich eine Stufenfolge von Künsten. Es hat nämlich „jedes Ding „seine eigenthümliche Schönheit; nicht nur jedes Organische und „in der Einheit einer Individualität sich Darstellende, sondern auch „jedes Unorganische, Formlose, ja jedes Artefakt (künstlich Gemachte). Denn alle diese offenbaren Ideen, durch welche der Wille „sich auf den untersten Stufen objektivirt, geben gleichsam die tiefsten, verhallenden Baſstöne der Natur an. Schwere, Starrheit, „Flüssigkeit, Licht u, s. f. sind Ideen, welche sich in Felsen, Gebäuden, Gewässern aussprechen. Die schöne Gartenkunst „und die Baukunst können nichts weiter als ihnen helfen, jene „ihre Eigenschaften deutlich, vielseitig und vollständig zu entfalten"[1]). Er bemerkt dann gegen Plato, daſs der Gegenstand der Kunst nicht das einzelne Ding, sondern die Idee selbst sei. Jener habe sich, indem er das Erstere behauptet, zu einer irrthümlichen Geringschätzung und Verwerfung der Kunst und besonders der Poesie verleiten lassen.

a) Was die Baukunst betrifft, so „können wir ihr keine andere Absicht unterlegen als die, einige Ideen auf den niedrigsten „Stufen der Objektivität des Willens zu deutlicher Anschaulichkeit „zu bringen, nämlich Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese all-

[1]) S. 248.

„gemeinen Eigenschaften des Steines, und dann neben ihnen das „Licht" ... „Der alleinige Stoff der Architektur ist der Kampf „zwischen Schwere und Starrheit" [1]). Dies wird nun weiter ausgeführt, wobei manchmal ganz verständige Gedanken mit ganz schiefen Ansichten durcheinander gemischt sind; z. B. wenn Regelmäfsigkeit und Symmetrie deshalb als unwesentliche Eigenschaften der Baukunst bezeichnet werden, weil „ja auch Ruinen schön sein", als ob diese (aufser durch historische Rekonstruction) überhaupt noch architektonisch beurtheilt würden und ihre Schönheit nicht vielmehr in der malerischen Wirkung läge. — Als schöne Kunst habe die Baukunst mit ihren praktischen Zwecken nichts zu thun, zugleich nimmt sie aber „als nützliches und nothwendiges Gewerbe einen „festen und ehrenvollen Platz unter den menschlichen Handtierun„gen ein. Der Mangel dieses letzteren eben ist es, der eine andere „Kunst verhindert, ihr als Schwester zur Seite zu stehen, obgleich „dieselbe, in ästhetischer Rücksicht, ganz eigentlich ihr als Seiten„stück beizuordnen ist: die schöne Wasserleitungskunst." Dort Schwere und Starrheit, hier Flüssigkeit und Beweglichkeit u. s. f. [2]).

b) Eine Stufe höher als die Baukunst, weil nicht der unorganischen, sondern der vegetabilischen Natur gegenüber, stehe nun die schöne Gartenkunst. In dieser Anordnung manifestirt sich schon die Fehlerhaftigkeit eines Princips, das, statt aus dem Wesen der Kunst, aus den natürlichen Objekten der Darstellung genommen ist; ganz abgesehen davon, dafs die sogenannte *schöne Gartenkunst,* weil sie den Naturstoff nicht als reine Materie zur Gestaltung von ganz andern Sphären angehörigen Formen (wie z. B. aus Stein eine menschliche Gestalt, aus Farbestoffen und Leinwand Bäume, Wasser, Früchte gemacht werden) benutzt, sondern die Formen des Naturstoffs selbst als solche verwerthet, so dafs sie zur Landschaftsmalerei etwa in dem Verhältnifs steht, wie die sogenannten lebenden Bilder zur Skulptur. Schopenhauer kommt daher auch konsequent genug sogleich zur Landschaftsmalerei, dem Stillleben und der Architekturmalerei. Jene sei objektiver als die letzteren beiden, weil hier die Auffassung der dargestellten Ideen nicht so unmittelbar sei, sondern das Subjekt mehr dabei in's Spiel komme. Hier ist wieder ein Beweis gegeben, wie sehr es auf den Gesichtspunkt ankommt. Schopenhauer, der die Werthbestimmungen und qualitativen Differenzen der Künste nur auf die Natur der dargestellten Objekte gründet, nennt die allersubjektivste der bildenden Künste, die Land-

[1]) S. 252. — [2]) S. 256. 257.

schaftsmalerei — als ob es sich darin lediglich um eine veduten- oder stilllebenartige Auffassung der Natur handele — *objektiv*, das Stillleben dagegen *subjektiv*, weil er nie das künstlerisch schaffende Subjekt, welches sich — seine Idee — objektivirt, sondern nur das anschauende Subjekt im Auge hat. Für ihn sind alle solche Dinge, wie Landschaften, Häuser, Fruchtstücke ebenso gegebene Dinge wie Steine und Pflanzen; wozu also noch darüber nachdenken, wie sie entstanden sind, oder was sie etwa nach der Seite ihres Geschaffenseins bedeuten?

c) Eine „noch viel höhere Stufe offenbare die Thiermalerei „und die Thierbildhauerei“ [1]), aber was er darüber sagt, ist ebenso dürftig wie einseitig und z. B. ohne Ahnung des Unterschiedes zwischen der plastischen und malerischen Darstellung des Thieres. Es liegt eine gewisse Unverschämtheit darin, im Jahre 1859 [2]) dergleichen wieder abdrucken zu lassen, nachdem bereits zwölf Jahre früher die ersten beiden Bände Vischer's und zwei Jahre zuvor die letzten beiden herausgekommen waren — von Hegel und Weifse ganz zu schweigen. Solch geistiger Cynismus, der sich für das Centrum der Welt hält und alles Andere unbesehen für Unsinn erklärt, mufs nothwendig in die kläglichste Unwissenheit und Bornirtkeit sich verrennen.

d) Wie er die Thierbildhauerei mit der Thiermalerei in einen Topf wirft, so konfundirt er nun auch die Darstellungsweisen der menschlichen Gestalt in der Historienmalerei und Skulptur. Er spricht dabei von *Grazie*, citirt Winckelmann, von *Charakter*, und hier ist denn eine Art Andeutung über den Unterschied der beiden Künste, nämlich dafs erstere Eigenschaft hauptsächlich der Skulptur, letztere der Malerei zufalle [3]). Dann kommt eine lange Erörterung über den *Laokoon*, in einer Weise behandelt, als sei alle Aesthetik seit Goethe gar nicht vorhanden. Aber auch hier tauchen mitunter gesunde Gedanken auf, ja selbst solche, die sich die idealistische Aesthetik ad notam nehmen könnte, z. B. wenn er ein Gewicht darauf legt, dafs die Historienmalerei nicht sowohl auf geschichtliche Bedeutsamkeit der Motive, welche „in der Wichtigkeit „der Folgen für die wirkliche Welt“ liege [4]), sondern auf die innere Bedeutsamkeit, d. h. „auf die Tiefe der Einsicht in die Idee der „Menschheit“ zu reflektiren habe. „Eine für die Geschichte höchst „bedeutende Handlung kann an innerer Bedeutsamkeit eine sehr all-

---

[1]) S. 259. 259. — [2]) Die Vorrede zu dieser Ausgabe, von Schopenhauer selbst geschrieben, datirt: Frankfurt a. M. im September 1859. — [3]) S. 267. — [4]) S. 272.

„tägliche und gemeine sein“ — und dann eignet sie sich nicht für die Kunst — „und umgekehrt kann eine Scene aus dem alltäglichen „Leben von grofser innerer Bedeutsamkeit sein, wenn in ihr mensch-„liches Thun und Wollen, bis auf die verborgensten Falten, in „einem hellen und deutlichen Lichte erscheinen.“ Er will also in der Kunst — und mit Recht — überall auf das Allgemein-Menschliche den Accent gelegt wissen.

d) Zur Poesie gelangt er durch eine Erörterung der Unterschiede zwischen Idee und Begriff, deren Anwendung auf die Kunst ihn zur Verwerfung oder wenigstens Beschränkung der Allegorie führt. Ganz verwirft er sie — und theilweise mit Recht — in der bildenden Kunst, für zulässig erklärt er sie in der Poesie. — *Poesie* ist ihm „Darstellung der Idee der Menschheit“ [1]). Diese könne nun entweder „so ausgeführt werden, dafs der Dargestellte auch „der Darstellende ist: dies geschieht in der lyrischen Poesie“ … „In der Romanze drückt der Darstellende seinen eignen Zustand „noch durch Ton und Haltung des Ganzen in etwas aus; viel ob-„jektiver als das Lied hat sie daher noch etwas Subjektives, dieses „verschwindet schon mehr im Idyll, noch viel mehr im Roman, „fast ganz im eigentlichen Epos und bis auf die letzte Spur end-„lich im Drama, welches die objektivste und in mehr als einer „Hinsicht vollkommenste Gattung der Poesie ist.“ Mit solchen quantitativen Bestimmungen wie *etwas, schon mehr, noch mehr, fast ganz, gänzlich* glaubt so Schopenhauer das Wesen der Gattungen der Poesie bestimmen zu können. Alles, was er dann zur Erläuterung hinzufügt, ist blos empirisch, er führt Beispiele an, erläutert sie u. s. f. — „Als der Gipfel der Dichtkunst“ ist endlich das Trauerspiel anzusehen. „Es ist für das Ganze unsrer gesammten Betrachtung „sehr bedeutsam, dafs der Zweck dieser höchsten poetischen Lei-„stung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, dafs „der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph „der Bosheit“ — welcher beiläufig ganz untragisch ist, wie schon Aristoteles hervorgehoben hat —, „die höhnende Herrschaft des Zu-„falls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen „uns hier vorgeführt werden: denn hierin liegt ein bedeutsamer „Wink über die Beschaffenheit der Welt und des Da-„seins.“ … „Hingegen beruht die Forderung der sogenannten poe-„tischen Gerechtigkeit auf gänzlichem Verkennen des Wesens des „Trauerspiels, ja selbst des Wesens der Welt“ … Das sei eine

[1]) S. 293.

„platte, optimistische" (ist die pessimistische besser?), „protestan-„tisch-rationalistische oder eigentlich jüdische (!) Weltansicht ... „Was der Held abbüfst, ist nicht seine Partikularsünde, sondern „die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst" [1]). — Wir führen diese Ansicht als charakteristisch für Schopenhauer nur an, ohne weiter darauf uns einzulassen.

e) Endlich kommt er auch zur Musik, die also, sofern das Drama die höchste Kunst sein soll, aus dieser Stufenfolge der Objektivation des Willens ganz herausfällt. Er bemerkt ganz naiv, dafs „im systematischen Zusammenhang seiner Darstellung gar keine „Stelle passend für sie war": dennoch sei sie „eine grofse und über-„aus herrliche Kunst" — desto schlimmer für den *systematischen Zusammenhang* ... „Ihre Befriedigung" — dies scheint er auch gegen Herbart zu bemerken — „sei mehr als die wir beim richtigen Auf-„gehen eines Rechenexempels empfinden." [2]). — Da allen Künsten der Charakter eigen ist, sich zur Welt wie „Darstellung zum Dar-„gestellten zu verhalten, so könne man schon aus Analogie schliefsen, „dafs es sich mit der Musik ebenso verhalte." Bisher sei aber diese Beziehung zur Welt zu entdecken Niemand gelungen. Er aber (Schopenhauer) „indem er seinen Geist dem Eindruck der Tonkunst „gänzlich hingegeben und dann wieder zur Reflexion und zu dem „in gegenwärtiger Schrift dargelegten Gange zurückkehrte", habe einen „ihm selbst ganz genügenden und auch wohl dem Leser ein-„leuchtenden Aufschlufs erhalten." Das Kurze von diesem *Aufschlufs*, der also als innere Offenbarung keiner weiteren Rechtfertigung bedarf, ist dies: „Die Musik unterscheidet sich von den übrigen „Künsten dadurch, dafs sie die Ideen ganz übergeht und deshalb „auch dann bestände, wenn die übrige Welt gar nicht wäre"(!). sie ist „also keineswegs, gleich den andern Künsten, Abbild von Ideen, „sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektität auch „die Ideen sind", d. h. sie steht mit den Ideen in gleicher Linie. „Die andern Künste reden nur vom Schatten, sie vom Wesen." Es „herrscht nun ein Parallelismus zwischen den Ideen und der Musik" (nämlich weil sie auf gleicher Linie stehen). In dem Grundbafs erkennt er „die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens „wieder, die unorganische Natur, die Masse der Planeten ... Zwi-„schen dem Basse und der leitenden, die Melodie singenden Stimme „sei die gesammte Reihenfolge der Ideen wiederzuerkennen ... Die „dem Bafs näher stehenden sind die niedrigeren Stufen, die noch

[1]) S. 298 ff. — [2]) S. 302.

„unorganischen, die höher liegenden repräsentiren die Pflanzen- und „Thierwelt“. . . . In der „Melodie, in der hohen, singenden, das Ganze „leitenden Hauptstimme, ist die höchste Stufe, das besonnene Leben „und Streben des Menschen zu erkennen“ [1]). Schopenhauer hat sogar die Kühnheit, diese Phantasterei, welche später von Herrn Richard Wagener dann weiter variirt worden ist, bis in die Differenzen von Moll und Dur, Allegro, Adagio u. s. f. zu verfolgen, wohin wir ihn indeſs nicht begleiten wollen [2]). Auch dies ist, wie wir noch bemerken wollen, die Schattenseite des empirischen Denkens — denn Empirismus bleibt es immer, ob der Inhalt der äusseren oder einer vorgeblichen inneren Erfahrung, d. h. der abstrakten Intuition, entnommen wird —, daſs es einerseits, mit Voraussetzungen behaftet, Vorstellungen bestimmten Inhalts als gegebene aufnimmt, um sie zu *bearbeiten* und sie so zum Hülfsmittel für willkürliche Reflexionen zu machen, andrerseits in leere Phantasiegebilde sich verrennt, weil solchem Denken eben der wahrhaft reale, d. h. sich vor dem spekulativen Denken als real erweisende Inhalt als konkrete Basis mangelt.

Dennoch hat dieser Realismus Schopenhauer's eine Seite, die ihn in seinem Gegensatz zum Idealismus der philosophischen Berücksichtigung mehr empfiehlt, als den in der Form des abstrakten Formalismus auftretenden Realismus Herbart's. Schopenhauer's Aesthetik ist zwar eigentlich im strengen Sinne keine Philosophie, weil ihr jede Begründung nicht nur hinsichtlich des Princips selbst, sondern auch hinsichtlich der Anwendung desselben auf die Entwicklung des substanziellen Inhalts der Idee abgeht. Aber das Element der Intuition, obschon in seiner abstrakten Unmittelbarkeit philosophisch werthlos, hat doch die relativ groſse Bedeutung für die wahre philosophische Methode, daſs es, als nothwendiges Suppeditiv und Regulativ der Spekulation, dieser einzuverleiben ist, wenn sie ihren der Phantastik der abstrakten Intuition entgegengesetzten Charakter subjektiver Willkürlichkeit abthun und zur wahrhaft konkreten, d. h. beide Elemente des Denkens in sich organisch verbindenden Spekulation werden soll. In diesem Sinne sind Spekulation und Intuition, ohnehin sprachlich verwandt [3]), auch in philosophischem Sinne identisch.

---

[1]) S. 305. 306. — In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ hat es, nachdem Brendel in seinen *Anregungen* die Phantastereien Schopenhauer's illustrirt hatte, sogar ein Fachmann für nöthig erachtet, dieselben als aus Mangel an Sachkenntniſs entsprungen dazulegen. — [3]) S. darüber S. 65, Anm. 2.

3. Die Nachfolger Herbart's und Schopenhauer's.

v. Kirchmann.

560. Es kann nicht wohl die Rede davon sein, die verschiedenen, theils auf Herbart'schen, theils auf Schopenhauer'schen Ideen sich gründenden anderweitigen Ansichten neuerer Aesthetiker daraufhin zu prüfen, wie eng sie sich denselben anschliefsen oder wie weit sie davon abweichen. Herbart hat noch weniger als Schopenhauer ein System der Aesthetik aufgestellt, sondern nur — wenn man es so nennen will — einige Grundzüge dazu geliefert, und es kann von vorn herein als ein Armuthszeugnifs betrachtet werden, welches ihm seine eignen Anhänger ausstellen, dafs eigentlich nur zwei, Griepenkerl und Zimmermann nämlich, den Versuch gewagt haben, auf solchem dürftigen Formalprincip wirklich eine Aesthetik aufzubauen. Zwar haben einige andere Herbartianer sich mit ästhetischen Untersuchungen beschäftigt, wie Bobrik in seinen *freien Vorträgen über Aesthetik* (Zürich 1834), Lazarus in seinem interessanten Buche über *das Leben der Seele* (Berlin 1856), der Däne Oerstedt in seiner *Naturlehre des Schönen* (Aus dem Dänischen von H. Zeise 1852), der jedoch auch vielfach Schelling'sche Ideen einmischt, Zeising, der Erfinder des *goldenen Schnitts* für die Proportionen des menschlichen Körpers, in seiner *Proportionslehre des menschlichen Körpers* und seinen *Aesthetischen Forschungen* (Frankfurt 1855); allein es werden darin theils andere als ästhetische Gesichtspunkte zur Basis gemacht, theils zeigen sie hinsichtlich Dessen, was eigentlich die Aufgabe der Aesthetik ist, besonders aber Dessen, was den konkreten Inhalt des Kunstgebiets ausmacht, einen oft auffallenden Mangel an Kenntnifs. Am weitesten weicht Bolzano (*Ueber den Begriff des Schönen.* Prag 1843) von Herbart ab. — Auch was Lotze und Trendelenburg, wenn wir sie hieher rechnen dürfen, über Aesthetik vorgebracht, ist wenig bedeutsam. am wenigsten wird durch sie ein neues Princip aufgestellt. Ersterer hat aufser seiner in philosophischer wie historischer Beziehung sehr mangelhaften *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (München 1868) zwei kleine Schriften herausgegeben: *Ueber die Idee der Schönheit* (Göttingen 1845) und *Ueber die Bedingungen der Kunstschönheit* (Göttingen 1847), von dem Zweiten rühren einige Broschüren ästhetischen Inhalts her: *Niobe*: *Einige Betrachtungen über das Schöne und Erhabene* (Berlin 1846), *Raphael's Schule von Athen* (Berlin 1843), *das Ebenmaafs, ein Band der Verwandschaft zwischen der griechischen Archäologie und der griechischen Philosophie*

(1865), welche keinen Anspruch auf gründliche Erörterung der Prinzipien machen können. Was die Systeme Griepenkerl's und Zimmermann's betrifft, so wollen wir über den letzteren nur bemerken, dafs — abgesehen von einem auch bei ihm entschieden hervortretenden Mangel an Sachkenntnifs, namentlich hinsichtlich der praktischen Kunstgebiete — das vielfach Gute, was sich in seiner Aesthetik findet, trotz Herbart und oft im Widerspruch mit der Strenge des Princips entstanden ist, dagegen die meisten Fehler, namentlich hinsichtlich der Bestimmung der Fundamentalbegriffe und der Eintheilungsprincipien, dem formalistischen Princip zur Last zu legen sind. Von einem substanziellen Fortschritt über Vischer hinaus kann aber bei allen diesen Arbeiten nicht die Rede sein, höchstens von einer principiellen Abweichung. In wie roher Weise übrigens schliefslich das Herbart'sche Axiom von den *ästhetischen Elementarurtheilen* aufgefafst wurde, dafür giebt unter Anderen Lotze in seiner erwähnten „Geschichte der Aesthetik in „Deutschland" ein frappantes Beispiel. Er behauptet nämlich, Herbart habe die Hauptaufgabe für die Aesthetik, d. h. die „Auf„fassung der ästhetischen Elementarurtheile" zwar aufgestellt, aber nicht gelöst. Dies könne nur auf dem experimentalen Wege geschehen, der von Fechner eingeschlagen sei. „Auf diesen „sicheren Wege" — sagt Lotze[1]) — habe „Fechner die Untersuchung „zunächst in Bezug auf einfachste Raumgebilde gelenkt, indem er „als vorläufig (!) entscheidend über den ästhetischen Werth dersel„ben das Mittel aus den Urtheilen sehr Vieler ansieht, „denen sie vorgelegt wurden". Der Kern solcher ästhetischen Grundanschauung ist also die Maxime, dafs man sehr *Viele* über Etwas um Rath fragen, dann aus ihren verschiedenen Urtheilen das *Mittel* (was man gewöhnlich Durchschnittsmaafs nennt) herausziehen und dies dann als das *Wahre* anerkennen müsse. Also das Durchschnittsmaafs beliebiger Urtheile einer beliebigen Summe beliebiger Personen: dies ist für den neuesten Herbartianismus das Kriterium der Wahrheit geworden. — In der That: es würde wenigstens noch eine gewisse geistreiche Pointe haben, wenn, analog der Zeising'schen Theorie, dieser Durchschnitt als der „goldene Schnitt" des philosophischen Denkens definirt worden wäre. Durch Nichts kann wohl das im Innersten hohle und unproduktive Wesen des formalistischen Realismus besser gekennzeichnet werden, als durch die Aufstellung des Princips eines verständigen

[1]) A. a. O. S. 309.

Auswählens aus einer Summe von Verschiedenheiten derselben allgemeinen Gattung, unter der einzigen Erwägung, dafs das Gewählte möglichst zwischen den Extremen die Mitte halte. Was Fechner betrifft, so gehört er zu denjenigen eifrigen Männern der Wissenschaft, welche der Ansicht sind, dafs man zur Beschäftigung mit der Naturphilosophie einige Kenntnisse der realen Natur, zu der mit der Philosophie des Rechts einige juridische Kenntnisse u. s. f. brauche, dafs aber zu einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Aesthetik eine Kenntnifs des realen Kunstgebiets und namentlich eine historische Kenntnifs über die Entwicklung der Kunst durchaus nicht erforderlich sei. — In Wahrheit hat das Herbart'sche Princip weder mit dem Wesen der Naturschönheit als Ausdrucks organischer Lebensthätigkeit, noch mit dem der Kunstschönheit als Ausdrucks von Ideen das Geringste zu thun: was die Herbartianer *Aesthetik* nennen, geht auf alles Andere, nur nicht auf Das hinaus, was diese Wissenschaft eigentlich bezweckt, nämlich das innere Wesen, d. h. das Leben der Schönheit zu ergründen, weil eben die Schönheit für sie lediglich etwas formal Aeufserliches ist. *

Was Schopenhauer betrifft, so hat seine Philosophie lange Zeit das Schicksal gehabt, gleichsam auf einer wüsten Insel zu vegetiren. Wenn man E. v. Hartmann, der zwar von ihm aus-, aber doch wesentlich über ihn hinausgegangen, abrechnet, so kann man eigentlich nur zwei oder drei Schüler von ihm anführen: Frauenstedt, Asher und Bahnsen. Der erstere hat ein kleines Buch *Aesthetische Fragen* (Dessau 1833) geschrieben. Es herrscht darin das Ignoriren gegen die Leistungen des Idealismus wie in Schopenhauer, aber auch die unphilosophische Weise empirischen Räsonnirens und — leider — eine noch grössere, oft bis zur Trivialität gehende Einseitigkeit der Auffassung. Frauenstedt ist ein Abklatsch von Schopenhauer ohne die zwar barocke, aber doch genial angelegte Originalität des frankfurter Philosophen. — Aufserdem ist etwa noch Richard Wagner zu erwähnen, der in einzelnen Schriften, z. B. über *Beethoven*, die Schopenhauer'schen Hallucinationen über Musik auf seine Weise — d. h. mit viel Selbstgenügsamkeit und noch mehr Mangel an philosophischer Vorbildung — zu verwerthen gesucht hat.

561. Eine besondere Stellung nimmt der neueste Vertreter des Realismus in der Aesthetik, J. H. v. Kirchmann, ein. Hier tritt nun der Empirismus in der unverhüllten Form eines fast abstofsenden Materialismus auf; es ist die äufserste Konsequenz der Oppo-

sition gegen die idealistische Richtung, welche mit der Spekulation auch die Intuition im Denken gründlich ausrottet. Kirchmann hat eine zweibändige *Aesthetik auf realistischer Grundlage* (Berlin 1868) geschrieben, deren *Eigenthümlichkeit*, wie es in der Vorrede heifst, darin besteht, .dafs darin „das Princip der Beobachtung, was im „Gebiet der Natur seit drei Jahrhunderten mit so glänzenden Er„folgen angewendet worden, auch auf das Gebiet des Schönen aus„gedehnt“ sei. Er erkennt an, dafs „Idealismus und Realismus die „beiden grofsen Gegensätze seien, in denen sich die Philosophie seit „ihrem Bestehen bewegt; alle anderen seien nur Modificationen „jener“. Von einer Versöhnung beider hat er also keine Ahnung, sondern Einseitigkeit sei einmal nothwendiges Erbübel alles Philosophirens: entweder Idealist oder Realist müsse man sein, und er sei Realist. Das ist wenigstens eine offene Sprache. Aber wie kläglich sieht es mit diesem Realismus aus, der uns bis hinter den bornirtesten Sensualismus des 17ten und 18ten Jahrhunderts zurückwirft. „Der Idealismus läfst *nur* das Denken oder die Vernunft „als die Quelle der Wahrheit zu“, sagt Hr. von Kirchmann. Als wahrer Gegensatz müfste also der *Realismus* auf die Unvernunft und die Gedankenlosigkeit als seine Quelle zurückgehen, und in der That, indem v. Kirchmann als die Quelle des Realismus *nur* die Sinnes- und Selbstwahrnehmung anerkennt, wird diese Sinneswahrnehmung, als ohne Denken operirend, zur blofsen Gedankenlosigkeit. Das Thier könnte daher fast ebenso gut Philosophie treiben wie Herr von Kirchmann.

So weit ist heute also die Philosophie gekommen, d. h. zurückgekommen, dafs sie ihr Edelstes und Reinstes, was sie besitzt, den Gedanken, zu einem blofsen Handwerkszeug herabwürdigt; denn, sagt Hr. v. Kirchmann, „das Denken ist dem Realismus nur ein „Mittel, das Wahrgenommene zu reinigen und das Allgemeine daraus „auszusondern“. Dies ist die praktische Konsequenz der Herbartschen „Bearbeitung der Begriffe“. Was von einer Aesthetik zu halten sei, die auf solcher Grundlage aufgebaut wird, kann man von vorn herein sich vorstellen. Das Ganze ist ein Konglomerat von halb verstandenen und ganz mifsverstandenen, dabei zusammenhangslos aufeinander gehäuften Gedanken aus allen Systemen und Aesthetikern. v. Kirchmann hat viel, aber sehr flüchtig gelesen, und das aus dem Gelesenen Gewonnene unorganisch verbunden. Er geht dabei so klug zu Werke, die Gedankenresultate der idealistischen Aesthetik bestens zu acceptiren und, von jeder Spur ihrer Herkunft aus dem Denken gereinigt, realistisch zu verwerthen, so dafs es den Anschein

gewinnt, als habe er sie durch den Realismus gewonnen. Dieser Realismus oder richtiger: bornirte Materialismus ist aber, als vollkommen impotent, überhaupt gar nicht fähig, zu Gedankenresultaten zu kommen. Ohne die ihn umgebende nährende Speise des Idealismus würde er wie auf einer wüsten Insel rein verhungern. Daſs er dafür dem Idealismus realistische Fuſstritte giebt, erinnert stark an die Fabel vom *sterbenden Löwen*, ist aber selbstverständliche Konsequenz seines Princips. Von einer Entwicklung ist in dieser Aesthetik keine Spur: die Diction bewegt sich in Definitionen und Behauptungen. Wie kritiklos — nein, dies ist zu wenig gesagt — wie nachlässig die Art der Darstellung ist, davon nur ein Beispiel. S. 41 heiſst es: „Es können sechs Künste aufgestellt werden. (*Können* — solche Kategorien bilden die Logik v. Kirchmann's): „die landschaftliche Kunst (Gartenkunst), die Baukunst, die „Plastik (einschlieſslich der Pantomime und schönen Tanzkunst). „die Tonkunst und die Dichtkunst". Wie, sechs? das sind ja nur fünf! Die Malerei ist — vergessen (!). Auf der folgenden Seite wird dann hinter der Plastik doch die Malerei erwähnt (Im Druckfehlerverzeichniſs ist davon nicht die Rede). Als Kuriosa und zugleich als Charakteristik der Kunsttheorie sowie der Logik von Kirchmann's mögen hier ein paar Beispiele stehen, da wir uns auf den sonstigen Inhalt in ernsthafter Weise nicht wohl einlassen können. Zuerst was sein Eintheilungsprincip der Künste oder vielmehr, da er die Unterscheidung der Künste gar nicht für wesentlich hält, der Kunstwerke betrifft, so bemerkt er[1]): „Das gewöhnliche Verfahren geht von den Unterschieden der besonderen Künste aus „und sucht dann innerhalb einer jeden aus dem Inhalt weitere „Eintheilungen zu begründen, welche indeſs die wahren Gesichtspunkte oft verfehlen. Eine naturgemäſse Eintheilung der Kunstwerke wird den Besonderungen der wesentlichsten Bestimmungen „des Schönen zu folgen haben" . . . d. h. „von dem Unterschiede „des Handlungsbildes und Stimmungsbildes ausgehen müssen. Die weitere Eintheilung beruht dann auf dem Inhalt, je nachdem er ein erhabener oder einfach-schöner ist. Letzterer sondert sich wieder zum Einfach-Schönen im engeren Sinne „und zum Komischen. Eine letzte Eintheilung nimmt ihren Theilungsgrund von den Unterschieden der Idealisirung; die Kunstwerke sind danach idealschöne oder naturalistischschöne, „formschöne oder geistigschöne, klassischschöne oder

[1]) *Aesthetik.* Bd. II. S. 174.

„symbolischschöne“ ... „Die Eintheilung der Kunstwerke nach „den besonderen Künsten erscheint als eine blos äufserliche, welche „blos vom Material hergenommen ist“, und damit geht er dann tapfer auf die Künste los. Es wird so zu sagen Alles in die Pfanne gehauen, mit drakonischer Strenge z. B. dekretirt, dafs „die Malerei „dieselben Stoffe wie die Dichtung darzustellen vermöge[1]) und Aehnliches, wobei sich der selige Lessing im Grabe umdrehen mufs.

562. Das zweite Beispiel entnehmen wir seinem Capitel über „die „Geschichte des Schönen“[2]). Er glaubt hier zunächst von „der Ge„schichte überhaupt und ihren Gesetzen“ reden zu müssen, und man ist dann natürlich gespannt auf solche der materialistischen Betrachtung der Geschichte enstammenden *Gesetze*. Da zeigt es sich denn, dafs „das grofse Gebiet der Geschichte sich aus sechs kleineren „Gebieten zusammensetzt“, von denen das erste das *Wissen*, das zweite die *Güter*, (die materiellen natürlich, es wird ausdrücklich das volkswirthschaftliche Kapital angeführt), das dritte (eine ganz bezeichnende Stufenfolge) die *Sittlichkeit*, das vierte der *Glauben*, das fünfte das *Politische*, (als „Handeln der Autoritäten“ bezeichnet), das sechste endlich das *Schöne* sind. Das Verhältnifs dieser sechs Gebiete wird durch drei Mächte bestimmt, welche als Faktoren der geschichtlichen Betrachtung zu betrachten seien. Die eine Macht ist die natürliche Anlage eines Volks, die weiter nicht definirt, sondern als zufällig hingestellt wird, die zweite ist die Naturbeschaffenheit des Landes, in dem ein Volk zufällig wohnt, und die dritte Zufälligkeit sind die in der Geschichte auftretenden Personen. Aus den konkreten Produkten dieser Zufälligkeiten entsteht nun zunächst die besondere Gestaltung jedes einzelnen Gebiets, und da alle sechs — denn mehr giebt es nicht, dekretirt v. Kirchmann, den Grund davon bleibt er schuldig: er nimmt sie aus der *Beobachtung* — den gleichen Charakter des Zufälligen tragen, sofern wir von ihnen nichts weiter wissen, als dafs sie eben da sind, so sei die ganze, aus ihnen *zusammengesetzte* Geschichte ein Konglomerat von lauter Zufälligkeiten. Es sei deshalb lächerlich, von einem nothwendigen Fortschritt in der Geschichte zu reden, oder auch z. B. den Satz aufzustellen, in der Geschichte jedes Volks gebe es wie bei einem einzelnen Menschen eine Periode der Kindheit, der Männlichkeit und des Alters. Denn — und hier eine Probe von der Art der Beweisführung v. Kirchmann's, mit welcher er den Idealismus abfertigen zu können glaubt — „bei näherer Be-

[1]) S. 180. — [2]) Bd. II. S. 302 ff.

„trachtung erhellt die Unwahrheit dieses Satzes schon daraus, dafs „in jedem Volke zu jeder Zeit Kinder, Männer und Greise „in gleichem Verhältnifs bestehen, mithin die geistige „und körperliche Kraft eines Volkes, im Gegensatz zum einzelnen „Menschen, eine im Durchschnitt unveränderliche ist"[1]). — Hier zeigt sich, bis zu welcher Rohheit des Mifsverständnisses eines einfachen Gedankens der bornirte Materialismus fortzugehen vermag. Einer Widerlegung bedarf dergleichen hoffentlich nicht.

Doch genug und übergenug. Es ist ein betrübendes Zeichen des Mangels an wahrem wissenschaftlichen Ernst in unsrer Zeit, dafs solche Bücher überhaupt mit dem Anspruch aufzutreten wagen, Philosophie enthalten zu wollen. Todtgeboren, wie sie freilich sind, durfte dennoch hier von ihnen ein Beispiel aus demselben Grunde nicht unerwähnt bleiben, aus welchem in einer Geschichte der Sitten auch der Verbrechen gedacht werden mufs. Aber um so ausdrücklicher hat die wissenschaftliche Behandlung der Aesthetik bei dem Versuch der Darstellung eines neuen Systems die Pflicht, sich würdig zu zeigen ihrer grofsen Vorgänger, der Werke eines Weifse, Hegel, Vischer, indem sie, ihren Spuren folgend und diese selbst für die Auffindung des richtigen Weges, wo sie von ihm ablenkten, benutzend, das Ziel zu erreichen bestrebt ist, zu dem jene mit dem hohen Muth der Begeisterung und der tiefen Hingabe an die Idee die Bahn gebrochen und die Aussicht eröffnet haben.

Bis hieher nun ist die Aesthetik gediehen, und es bleibt jetzt — am Schlusse der Geschichte der Aesthetik — nur noch übrig, aus den durch sie gewonnenen Resultaten die Formulirung der ferneren Aufgabe zu extrahiren, d. h. denjenigen höheren Standpunkt zu definiren, von welchem eine zugleich tiefere und in sich konsequentere Auffassung des grossen Gebiets, welches das Schöne und die Kunst einschliefst, möglich und nothwendig ist. Diese Definition ist der Gegenstand einer besonderen *Schlufsbetrachtung*[2]). —

Nur eine Bemerkung sei uns hier noch gestattet, dafs diese Geschichte der Aesthetik, sofern sie sich wesentlich auf eine historische Kritik der ästhetischen Principien beschränken mufste, auf pragmatische Vollständigkeit keinen Anspruch erheben will: es sind weder alle Aesthetiker überhaupt aufgenommen, noch auch von den Werken der aufgenommenen Aesthetiker vollständige Darstellungen gegeben. Gleichwohl ist diese Geschichte immerhin die ausführlichste, welche bis jetzt existirt.

[1]) Bd. II. S. 814. — [2]) S. unten S. 1126.

Recapitulation.

§ 66. Die realistische Betrachtungsweise der Welt des Schönen rechtfertigt sich gegenüber der idealistischen zwar im Princip durch den der letzteren anhaftenden Mangel wahrhafter Objektivität der Methode, welcher aus dem Axiom der angeblichen Unbedingtheit des spekulativen Denkens als des Sich-selbst-Denkens des Absoluten stammt und der Form desselben, d. h. der Dialektik, den Charakter einer oft in Sophistik ausartenden Willkürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks verleiht. Allein indem der *Realismus* sich nicht blos gegen diese mifsbräuchliche Form, sondern gegen den Inhalt selbst, oder vielmehr gegen das Princip derselben, den dialektischen Prozefs, als Gesetz der Selbstbewegung der Idee richtet, verfällt er selber einerseits in einen empiristischen Formalismus (Herbarth), andrerseits in ein zwar substanzielles, aber unmethodisches und damit ebenfalls willkürliches Reflektiren (Schopenhauer), welche sich beide gleicherweise unfähig zur wahrhaft konkreten Entwicklung des Inhalts, hier also der Substanz der ästhetischen Idee, erweisen. Die Unfähigkeit dieser doppelten Weise des Realismus zum Aufbau eines wissenschaftlichen Systems der Aesthetik zeigt sich theils schon in der Armuth an Gedanken überhaupt, zu welcher nach so reichen Vorlagen die ästhetischen Ansichten Herbart's und Schopenhauer's zusammenschrumpfen, theils vorzüglich in dem auffallenden Mangel an näherer Kenntnifs der realen Gestaltungen im Bereich des Schönen und der Kunst, ihrem wahren Wesen nach. Dieser Mangel offenbart sich am prägnantesten in der Fehlerhaftigkeit des Eintheilungsprincips der Künste, deren Betrachtung, bei einzelnen Lichtblicken, doch im Ganzen sich auf

selbstverständliche Trivialitäten oder widersinnige Behauptungen beschränkt.

Herbart hat zuerst das Princip der rein *formalen* Bedeutung des Schönen aufgebracht, auf welches er für die Aesthetik die Aufgabe zu begründen sucht, die Gesetze der formalen Schönheitsgestaltung oder, wie es ausgedrückt wird, die *ästhetischen Elementarurtheile* aufzufinden. Diesem akstrakten Formalismus gemäfs verwirft er auch hinsichtlich der Kunst jeden Anspruch auf Ausdruck von Ideen. Im Gegensatz dazu knüpft *Schopenhauer*, ohne von metaphysischen Kriterien auszugehen, den Begriff der *Kunst*, die er als eine besondere Art der intuitiven Erkenntnifs betrachtet, unmittelbar an die *Ideen* an. Da nun in seinem Sinne die Ideen nur als Objektivationsstufen des *Willens* in die Erscheinung treten, so durchläuft das Schöne, das die konforme Erscheinung der Idee ist, ebenfalls eine Reihe von Stufen von der niedrigsten Stufe der Naturschönheit bis zur höchsten der Kunstschönheit, als welche er die *Poesie* bezeichnet. Einen qualitativen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit kennt er ebensowenig wie Herbart, und innerhalb der Stufenfolge der einzelnen Kunstgattungen sind ihm die materiellen Requisite (Stein, Leinwand etc.) lediglich zufällige und beschränkende Differenzen, die mit dem specifischen Wesen derselben nichts zu schaffen haben. In diesem Sinne geht er die einzelnen Künste bis auf die *Musik* durch, für die er, wie er selbst sagt, in seinem System keine Stelle finden könne, und die er daher nicht, wie die andern Künste, als Abbild der Ideen — die gleichsam das Vermittlungsglied für die Objektivation des Willens bilden —, sondern als *Abbild des Willens selbst* definirt. Hier stehen wir denn an der Grenze des vernünftigen Denkens, geschweige des

Philosophirens, überhaupt; und es erübrigt denn nur noch, dafs sich gegenüber dieser phantastischen Abstraction von aller wahrhaften Realität, in die sich der abstrakte Realismus verrennt, als Gegenbild der ganz rohe Materialismus geltend macht, wie er sich in der Aesthetik von Kirchmann's offenbart, um den Bankrott dieser ganzen ästhetisirenden Richtung zu vollenden.

Bis hieher ist nun die Aesthetik gediehen, und die weitere Aufgabe derselben würde nunmehr darin bestehen, den Gegensatz des abstrakten Idealismus und des abstrakten Realismus, die beide gegeneinander Recht haben, in der Art zu einer Ausgleichung zu bringen, dafs Das, worin sie Recht haben, unter Eliminirung ihrer Einseitigkeit, in einer höheren konkreten Einheit vermitteln werde. So ergiebt sich als Resultat der *Kritik der Geschichte der Aesthetik* Dies, dafs als dritte Stufe in der dritten Periode der Aesthetik das Postulat aufgestellt werde, den Standpunkt des *Ideal-Realismus* in formeller wie in substanzieller Beziehung als denjenigen relativ höchsten näher zu bestimmen, auf dem das neue System der Aesthetik zu begründen sei.

Diese Bestimmung, d. h. die Formulirung jenes Postulats, ist nun Gegenstand der folgenden *Schlufsbetrachtung*, welche — wie hier anticipirend zu bemerken ist — zu dem Resultat führt, dafs das neue System, um nicht in den Grundfehler aller bisherigen Aesthetiken zu verfallen — nämlich von einer blofsen Voraussetzung auszugehen, — keinen andern Begriff als den rein abstrakten der *ästhetischen Idee* als Ausgangspunkt nehmen dürfe, von dem es sich zuvörderst zu zeigen habe, ob ihm im Organismus des menschlichen Geistes ein konkretes Substrat entspreche.

DRITTER ABSCHNITT.

Resultat der kritischen Geschichte der Aesthetik, d. h. Bestimmung des wahren wissenschaftlichen Standpunkts als Zweck der Grundlegung.

Schlufsbetrachtung.

563. Wenn wir auf den Gesammtgang unsrer Darstellung der Geschichte der Aesthetik zurückblicken und die lange Reihe von Denkern seit Plato bis auf die neueste Zeit vor unserm innern Blick vorübergleiten lassen, so sind es besonders zwei Punkte, die uns zunächst auffallen: einmal die aufserordentliche Verschiedenheit der principiellen Standpunkte nicht nur überhaupt, sondern auch der Gesichtspunkte, unter denen bald diese, bald eine andere Seite des ästhetischen Gebiets in's Auge gefafst und gleichsam zur wesentlichen gemacht wird; sodann die trotz dieser Verschiedenheit doch überall hindurchblickende innere Verwandtschaft der Gedanken, eine Verwandtschaft, die soweit geht, dafs einer der letzten Vertreter der Aesthetik — Schopenhauer — sogar im Wesentlichen an den ersten, mehr als zwei Jahrtausende von ihm getrennten, an Plato, unmittelbar anzuknüpfen vermag. Beide Momente: die Verschiedenheit sowohl wie die Verwandtschaft — und zwar in engster Beziehung zu einander — bilden den eigentlichen rothen Faden, welcher sich durch die Geschichte der Aesthetik hinzieht. Ohne das Erstere wäre überhaupt keine Entwicklung möglich, ohne das Zweite waltete kein Gesetz in dieser Entwicklung; denn Entwicklung ist eben diese Einheit des in der Zeit sich auseinanderlegenden Mannigfaltigen, aber auch umgekehrt: die als Bewegung erscheinende Mannigfaltigkeit des in sich Einheitlichen; und ihre Wahrheit ist die Totalität des scheinbar einzeln und zerstreut auftretenden Gedankenstoffs, d. h. der Gestaltung desselben zu einem organisch gegliederten System.

Die Entwicklung ist hier aber nicht so aufzufassen, als ob — gleichsam nach Art der Plato-Schelling'schen Urbildlichkeit — der Geist etwa ein ideales System der Aesthetik vor Augen habe, nach welchem er die sich aus dem Princip dialektisch entwickelnden Momente in ihrer begrifflichen Ordnung als geschichtliche, d. h. zeitliche, Entfaltung sich verwirklichen lassen müsse, wenn dieselbe darauf Anspruch machen wolle, eine wahrhafte *Geschichte der Aesthetik* zu heifsen: so nämlich stellt sich Vischer die Sache vor, wie wir gesehen haben [1]). Es ist dagegen bereits das Nöthige bemerkt worden; doch ein Punkt konnte erst hier, am Schlufs unserer kritischen Geschichte, erschöpfend beleuchtet werden, nämlich das Moment scheinbarer Zufälligkeit, mit welcher die einzelnen Seiten und Gesichtspunkte der ästhetischen Betrachtung bis auf Kant herab, ja noch über ihn hinaus, in der Geschichte auftreten.

Man kann in dieser Beziehung die Geschichte des subjektiven Geistes mit der des objektiven, d. h. mit der Naturgeschichte, vergleichen. Es deutet offenbar auf einen geheimen Instinkt der Sprache, dafs sie hinsichtlich der *Natur* — d. h. des Gebiets, von welchem in der *Naturgeschichte* die Rede ist — überhaupt das Wort Geschichte anwendet. Denn von einer *geschichtlichen* Entwicklung ist hier doch nicht in ähnlichem Sinne zu sprechen wie im Bereich des subjektiven Geistes. In der Natur ist es nur die an den Raum gebundene begriffliche Genesis des bewufstlosen Geistes, in der Weltgeschichte dagegen die auch an die Zeit gebundene und in ihr sich verwirklichende Genesis des Bewufstseins selbst. Dort mithin unendliche Wiederholung, hier unendliches Fortschreiten; aber in beiden Sphären herrscht nicht nur dieselbe scheinbare Regellosigkeit der Erscheinungen, dieselbe unübersehbare Mannigfaltigkeit des Einzelnen, dieselbe Abhängigkeit des Daseienden vom *Zufall*, sondern auch wieder eine gleiche, dieser Regellosigkeit und Zufälligkeit trotzende Gesetzmäfsigkeit und Ordnung. Und selbst wo dem nach diesem Gesetz forschenden Gedanken anscheinend Unerklärbares aufstöfst, wo er nicht im Stande, oder sagen wir, in kühnem Zutrauen zur Macht des Denkens, richtiger: noch nicht im Stande ist, gewisse Erscheinungen in den Gesammtorganismus des Lebens — sei es der Natur oder des Geistes — einzugliedern und als nothwendige Konsequenzen des Princips zu erweisen: dies unzerstörbare Vertrauen, dafs es, wie Hegel sagt, „in der Welt überall vernünftig zugehe", ist im Geiste der Art mit der Substanz seines

[1]) S. oben No. 584 ff. (S. 1045).

eignen Wesens verknüpft, dafs er an sich selbst zweifeln und verzweifeln müfste, wenn er dieses Vertrauen aufgeben sollte.

In der That giebt es über die Alternative hinaus, dafs entweder Alles Zufall oder Alles vernünftig sei, kein Drittes. Dafs hiemit weder der Zufall noch die Unvernunft als partikulare Erscheinungen geleugnet werden sollen, bedarf nicht erst der Versicherung; allein diese haben nur relative Bedeutung. Es handelt sich vielmehr um die Frage, ob es absoluten Zufall und absolute Unvernunft gebe? Nun sind aber die Ausdrücke *absoluter Zufall* und *absolute Unvernunft* Widersprüche in sich selbst, denn Zufall und Unvernunft sind eben nichts Anderes als die Relativität selber, jener nämlich die Relativität in der realen Welt, diese die Relativität in der Welt der Ideen. Aus der blofsen Thatsache, dafs überhaupt irgendwo Gesetzmäfsigkeit herrsche, folgt — wie aus dem Linné'schen Wirbelknochen die Bestimmtheit des ganzen Organismus — so mit unwiderstehlichem Zwange der Nothwendigkeit, dafs dann überhaupt Alles gesetzmäfsig sei und es sich für die denkende Erkenntnifs nur darum handeln könne, diese Gesetzmäfsigkeit zu begreifen.

564. Die Geschichte der Aesthetik, welche wir als „die Genesis des ästhetischen Bewufstseins" zu behandeln versucht haben, ist, weil sie wesentlich nur eine Seite des allgemein-menschlichen Bewufstseins in's Auge fassen kann, nothwendigerweise ebenfalls dem Schein des Zufalls unterworfen. Dieser Schein hört aber auf, sobald die in ihm enthaltene Relativität nachgewiesen wird, d. h. die Beziehung, in welcher diese Seite zu den übrigen und besonders zu der Gesammtentwicklung des Geistes überhaupt steht. Es ist schon lange, namentlich seit Herder, in Gebrauch, die Geschichte einer bestimmten Sphäre des Geistes, z. B. der Kunst, im *Zusammenhange der allgemein-menschlichen Kulturentwicklung*, wie der beliebte Ausdruck lautet, zu betrachten, d. h. zu zeigen, wie sie mit den andern Sphären, mit Sitte, Religion, öffentlichem Leben, Nationalcharakter u. s. f. zusammenhängt und dadurch theilweise bestimmt wird, aber auch ihrerseits umgekehrt auf diese bestimmend einwirkt. Mit der Wissenschaft hat es jedoch eine wesentlich andere Bewandtnifs als mit den geschichtlichen und insofern unbewufsten Bethätigungsweisen des Geistes. Zwar ist auch sie keineswegs unabhängig von dem allgemeinen Charakter der Zeit, was ja selbst der Gründer des absoluten Idealismus anerkennt, indem er offen gesteht, es sei „jede „Philosophie ihre Zeit in Gedanken gefafst"; allein, um — was uns hier am nächsten liegt — nur die Aesthetik mit der ihr entsprechenden geschichtlichen Bethätigungsweise des Geistes, nämlich der Kunst-

zu vergleichen: um wie viel unabhängiger von seiner Zeit steht z. B. der Aesthetiker Plato da als der Künstler Phidias von der seinen, obschon es die nämliche Zeit, also auch dieselbe Kulturentwicklung ist, der sie angehören! Die antike Kunst ist für immer zu Grabe getragen, die antike Aesthetik ist einer unendlichen Entwicklung fähig und hat sie auch bereits durch Winckelmann, Lessing und Hegel zum Theil gefunden. Es folgt daraus, daſs die Geschichte einer Wissenschaft, wenn sie auch den allgemeinen Grund und Boden der Zeit, in der diese gewachsen, zu schildern hat, doch auf die praktische Gestaltung des Geistes keineswegs so unbedingt zu reflektiren hat, als die Geschichte eines objektiven Gebietes. Nur an eine Reflexion ist die Geschichte einer Wissenschaft allerdings gebunden, nämlich an die Geschichte der Wissenschaft, d. h. an die Geschichte des theorethischen, oder genauer gesprochen: des philosophischen Geistes. Die *Aesthetik* als philosophische Wissenschaft ist, wie jede andere philosophische Disciplin, in der Philosophie überhaupt gegründet und ihre Geschichte daher nur aus der Geschichte dieser zu erklären. Dieser Zusammenhang, an sich einleuchtend, ist aber ein derartiger, daſs selbst die Lücken, welche ihre Entwicklung zeigt — es mag hier nur an die 500jährige Pause zwischen Aristoteles und Plotin und an den Sprung von diesem über anderthalbtausend Jahre fort bis zum 18ten Jahrhundert erinnert werden — nur aus der Gesammtentwicklung des theoretischen Bewuſstseins, zum Theil auch des praktischen, zu begreifen sind.

565. Dies ist nun der Gesichtspunkt, von welchem aus in dem vorliegenden Versuch die Geschichte der Aesthetik behandelt ist, indem zuerst die drei im Wesen des menschlichen Bewuſstseins selbst liegenden Stufen des intuitiven, reflektirenden und spekulativen Erkennens als die allgemeinen und nothwendigen Formen aufzuzeigen versucht wurden, innerhalb deren jede Entwicklung des Geistes sich fortbewegen muſs, mag sie nun als die Entwicklung des einzelnen Individuums oder als die eines besonderen Volkes oder endlich der ganzen Menschheit betrachtet werden. Sofern nun jedes Individuum einer bestimmten Entwicklungsstufe seines Volkes, jedes Volk wieder einer bestimmten Stufe in der Entwicklung der ganzen Menschheit angehört, muſs sich jenes allgemeine Gesetz dreifach wiederholen, ohne daſs die Momente der Bewegung selbst sich ändern. In diesem Sinne wurde die antike Aesthetik als *intuitiv*, die des 18ten Jahrhunderts als *reflektirend*, die des 19ten Jahrhunderts als *spekulativ* bezeichnet und als solche aufzuzeigen versucht. Es wurde ferner dargethan,

wie in jeder dieser drei Perioden abermals ein dreifacher Stufengang nach demselben Gesetz stattfindet, so dafs z. B. in der antiken Aesthetik Plato, Aristoteles, Plotin auf der Basis der allgemeinen Intuivität wiederum die Formen der *Intuition*, der *Reflexion*, der *Spekulation* repräsentiren u. s. f. Es wurde ferner auf die Verwandtschaft der Intuition mit der Spekulation hingewiesen — eine nähere Verwandtschaft als die einer oder der anderen mit der Reflexion, weil sie beide die Einheit, in der Intuition die unmittelbare, in der Spekulation die vermittelte Einheit der Erkenntnifs darstellen, während die Reflexion in der Zwiespaltigkeit des Gegensatzes verharrt[1]. Es ist endlich auf dieser Grundlage und mit steter Anknüpfung an die allgemeine Geschichte der Philosophie, sowie auch, wo es erforderlich war, an die allgemeine praktische Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins, der wesentliche Fortgang der Geschichte der Aesthetik in der Geschichte der Ansichten und Systeme der einzelnen in der Zeit auftretenden Aesthetiker mit möglichster Objektivität und kritischer Genauigkeit hinsichtlich der Principien darzulegen versucht worden.

Das Resultat nun, welches aus dieser Darstellung zunächst zu ziehen wäre, ist ein doppeltes: Einmal hat sich gezeigt, dafs jeder in der Geschichte auftretende ästhetische Standpunkt seine relative Berechtigung und Wahrheit besitzt, d. h. dafs er als ein Baustein am Gesammtgebäude der Aesthetik zu betrachten ist; sodann andrerseits, dafs diese Berechtigung und Wahrheit überall eben nur eine relative ist, d. h. dafs sie die Forderung enthält, über sie hinauszugehen. Dies Hinausgehen stellt sich nun nothwendiger Weise als Opposition gegen die frühere, oder auch wohl gleichzeitige entgegengesetzte Ansicht dar, wie z. B. in dem Gegensatz zwischen der sensualistischen und idealistischen Aesthetik der Engländer und Schotten im Anfang des 18ten Jahrhunderts. Weiter aber hebt sich dann solch' Gegensatz in eine höhere Einheit auf, in welcher die Entgegengesetzten als Momente ihre relative Geltung behalten und in solcher erhalten, d. h. konservirt werden.

566. Der wahre und eigentliche Zweck dieser Geschichte der Aesthetik war, wie in der Einleitung bemerkt ist, die Gewinnung

---

[1]) Für die Richtigkeit dieser Betrachtungsweise liefert Nichts einen schlagenderen Beweis als die Stellung, welche diese drei Hauptstufen gegenüber dem Hauptproblem der Philosophie, nämlich der Frage nach dem Verhältnifs von Denken und Sein einnehmen. In der antiken Philosophie war die Einheit beider gleichsam als selbstverständlich vorausgesetzt; in der Reflexionsepoche herrscht der Gegensatz zwischen beiden; in der spekulativen Philosophie ist dieser Gegensatz wieder zur Einheit vermittelt.

eines höchsten Standpunkts für den Aufbau eines neuen Systems: es ist also nunmehr zu bestimmen, welches dieser höchste Standpunkt sei und wie das Princip formulirt werden müsse, aus welchem das neue System der Aesthetik zu entwickeln sei.

Diese Frage hat eine doppelte Seite; einmal nämlich ist das postulirte Princip nach seiner formellen, sodann nach seiner substanziellen Bedeutung zu bestimmen. Unter Hinweisung auf die einschlägigen Detailbetrachtungen im Laufe unsrer Untersuchung — namentlich in der Einleitung zur Geschichte der Aesthetik des absoluten Idealismus[1]), wo die fünffache Position der Philosophie zu der Frage, wie der Gegensatz des Denkens und Seins im Denken selbst zu lösen sei, betrachtet wurde, sodann in der allgemeinen Charakteristik des Hegel'schen Standpunktes[2]), wo besonders die Inkongruenz der Sprache und des Denkens und der Mangel an realer Intuivität als die Gründe der willkürlichen Subjektivität der Hegel'schen Dialektik bezeichnet wurden, ferner in der allgemeinen Charakteristik des Vischer'schen Standpunktes[3]), wo die immerhin nur relative Geltung eines einzelnen philosophischen Princips nachgewiesen wurde, endlich in der Einleitung zur Aesthetik des Realismus[4]), wo zwar die Nothwendigkeit eines Hinausgehens über den, wenn man so sagen darf, abstrakten Idealismus zur realistischen Betrachtung betont, zugleich aber auch die völlige Verkennung dieser Aufgabe durch den in noch viel höherem Grade abstrakten und mit noch viel stärkerer Subjektivität und Willkür behafteten Realismus in den Systemen Herbart's und Schopenhauer's nachgewiesen wurde — können wir in formeller Beziehung dies als das einfache Resultat hinstellen, dafs das neue System der Aesthetik zwar auf dem Grund und Boden des von Hegel ausgesprochenen Princips der dialektischen Entwicklung zu begründen sei, weil dies Princip dem Wesen der Idee selbst immanent ist und das wahre Gesetz ihrer Realisation enthält, zugleich aber, was die Methode, d. h. die specifische Anwendung dieses Gesetzes auf die Darstellung des objektiven dialektischen Prozesses, betrifft, nur dadurch der subjektiven Willkür, deren Möglichkeit in der Inkongruenz von Sprechen und Denken beruht, zu entgehen sei, dafs das spekulative Denken dem in ihm zur Versöhnung gebrachten intuitiven und reflektirenden Denken gleiches Recht und denselben Antheil an der Erarbeitung des Ideen-

[1]) No. 484 — 488 (S. 940 ff.). — [2]) No. 501 (S. 974), vergl. No. 518 (S. 1018 ff.) — [3]) No. 532. 538 (S. 1041 ff.). — [4]) No. 547 (S. 1090 ff.).

stoffs gewähre; mit einem Worte: es ist die innige Versöhnung der idealistischen und realistischen Betrachtung, was hier als das höhere Princip der philosophischen Methode aufgestellt wird. Hiezu ist noch eine kurze Bemerkung zu machen.

Dafs hier unter *Realismus* nicht die empirische Weise des Herbart'schen und Schopenhauer'schen Philosophirens zu verstehen sei, sondern die sowohl nach ihrer geschichtlichen wie substanziellen Seite hin vollständige Einsicht in den Stoff, hier also in die Geschichte und die innerliche wie äufserliche Praxis des künstlerischen Producirens selbst, bedarf wohl kaum noch der ausdrücklichen Erinnerung. Denn wir haben oft genug unsre Ueberzeugung dahin ausgesprochen, dafs nur durch das innige Sich-Hineinleben in den ganzen Detailreichthum des stofflichen Gebiets — und ein solches Sich-Hineinleben führt nothwendig zur Intuivität (selbst nach aller Reflexion) — sodann aber durch die Erhebung dieses intuitiven Erfassens, durch die Reflexion, zum spekulativen Bewufstsein des Wesens eine wahrhaft konkrete Erkenntnifs, ein substanzielles Denken möglich sei. Aber diese Erhebung des intuitiven Erfassens zum spekulativen Denken ist nicht so zu verstehen, als ob das Erkennen sich einer Sphäre gegenüber zuerst eine Zeit lang intuitiv und dann, die Intuition fallen lassend, reflektirend verhalten könne; sondern diese beiden Thätigkeitsformen des Geistes sind in so kontinuirlicher Wechselwirkung, dafs sie in jedem Moment einander ablösen und vervollständigen. Es ist dies ein Prozefs, der mit dem künstlerischen Produciren, in welchem auch in jedem Moment ein Wechsel von Intuition und Reflexion stattfindet, grofse Aehnlichkeit hat, auch darin, dafs durch solche Pendelschwingung zwischen Anschauen und Denken, um dieses Bild zu wählen, der Geist, ihrer Schnelligkeit wegen in ein Zittern geräth, welches gleich der nervösen Erregung den ganzen innern Menschen erschüttert und aufregt: es ist dies jener Zustand der Begeisterung und geistigen Zeugung, welcher, als völliger Gegensatz zu der nüchternen Sichselbstgleichheit des gewöhnlichen Bewufstseins, schon von den Alten als eine Art *Wahnsinn* betrachtet wurde. In der That aber wird das blos Sinnliche, diese beschränkte Weise des Vorstellens, zum blofsen *Wahn* für den so in eine höhere Welt, in die Welt des Wesens der Dinge, erhobenen Geist herabgesetzt. Die oft bespöttelte Zerstreutheit von Dichtern und Denkern findet hierin eben so wie die Vernachlässigung der konventionellen Ansprüche des wirklichen Lebens seitens der Künstler, ihre Gleichgültigkeit gegen die Tagesordnung des materiellen Daseins u. s. f. ihre Erklärung. Das gewöhnliche Bewufst-

sein, welches an derartiger Zerstreutheit allerdings nicht leidet, weil es eben nur in diesem Aeuſserlichen lebt, wovon der Denker und der Künstler abstrahiren müssen, weiſs sich darum viel mit seiner *Verständigkeit* und praktischen Sicherheit gegenüber jener Abstraction und zuckt wohl gar mitleidig die Achseln über solch „Schweben in „höheren Regionen", als ein für das „praktische Leben" unbrauchbares und unnützes Thun; gleichsam als wäre es die Hauptaufgabe des Menschen, darauf zu achten, daſs er regelmäſsig zu Mittag esse, sich anständig kleide u. s. f.; es ahnt also nicht, daſs es sich selber damit nur ein geistiges Armuthszeugniſs ausstellt.

567. In Hinsicht der formellen Seite unsres Princips sind es mithin vornehmlich zwei Punkte, die für unsern Standpunkt maaſsgebend erscheinen: einmal die unbedingte Forderung einer absoluten Durchdringung von Intuition und Reflexion nicht nur überhaupt im Denken, sondern auch in Dem, was das Denken abspiegelt, in der Sprache. Daſs nach dieser Seite hin jede Philosophie, und sei ihr Princip noch so *absolut,* nur relative Geltung haben könne, muſs ausdrücklich zugegeben werden. Die unendliche Entwicklungsfähigkeit des subjektiven Geistes, zu dessen wesentlichsten Offenbarungs- und Gestaltungsweisen die Sprache ebenfalls gehört, zieht als nothwendige Konsequenz die Relativität jedes in der Zeit erscheinenden philosophischen Systems nach sich, und so wird denn auch über das neue System der Aesthetik, wenn der Geist zu einer höheren Erkenntniſs fortgeschritten ist, *zur Tagesordnung* übergegangen werden. Vielleicht aber dürfte andrerseits gerade in diesem Bewuſstsein der blos relativen Geltung des neuen Princips eine Gewähr auch für die relativ höhere Geltung desselben gegen die früheren und für die im tieferen Sinne organische Bedeutung des auf dasselbe begründeten Systems der Aesthetik gegenüber den ihm voraufgehenden zu erkennen sein.

568. Der zweite Punkt betrifft die formale Begründung des Systems im Sinne eines Anfangs der wissenschaftlichen Darstellung selbst. Der *Anfang* unterscheidet sich hier von den dabei in Betracht kommenden Anfängen Hegel's, Weiſse's, Vischer's negativ zunächst dadurch, daſs er nicht mit einer Voraussetzung behaftet ist, wenigstens mit keiner solchen, die das Denken zwänge, um vorwärts zu kommen, Begriffsmomente einzuführen, welche nur den Schein einer Begründung haben. Weiſse geht von den drei genannten Aesthetikern am offensten zu Werke, indem er die Voraussetzung ohne Weiteres eingesteht und sich dabei lediglich beruft auf das „Zu„geständniſs Derer, welche der philosophischen Bildung neuerer

„Zeit nicht fremd sind", nämlich dazu, „dafs die Aesthetik die Wissenschaft von der Idee der Schönheit sei[1]). Dafs eine solche *Berufung* im Grunde unphilosophisch ist, braucht nicht erst bewiesen zu werden; sie ist aber auch substanziell hinfällig, weil schon Hegel die Schönheit, wenigstens soweit sie Gegenstand der Aesthe. ist, auf die Kunstschönheit beschränkte, so dafs ihm Aesthetik und Philosophie der Kunst zusammenfallen[2]). Aber auch bei ihm ist diese Beschränkung auf die Kunstschönheit durchaus nur eine willkürliche Voraussetzung. Vischer tadelt dies und mit Recht, indem er[3]) bemerkt, „die Definition der Aesthetik durch Wissen-„schaft oder Philosophie der Kunst, setze voraus, was sich erst „ergeben soll, dafs nämlich das Schöne wahrhaft nur in der „Kunst wirklich sei". Allein, indem er seine Aesthetik mit den Worten beginnt: „die Aesthetik ist die Wissenschaft des Schönen", so setzt doch auch er das *Schöne* voraus, nämlich dafs es sei; und wenn er hinzufügt, dafs, „was es sei, erst in der Durchführung der „Wissenschaft gelehrt werden könne", so ist — um dies hier noch einmal ausdrücklich zu wiederholen — dagegen zu bemerken: 1. dafs hienach diese Wissenschaft und der Inhalt des Schönen dadurch überhaupt nur als möglich behauptet wird, dafs es als existirend vorausgesetzt wird; 2. dafs die Voraussetzung der Existenz des Schönen in Wahrheit bereits eine Voraussetzung seines, wenn auch noch so abstrakt gefafsten Begriffes enthält, also nicht blos eine formale, sondern eine substanzielle Voraussetzung ist; 3. dafs ein Fortschritt von dem Schönen selbst als rein formalem Begriff zur Bestimmung seines Inhalts nur durch weitere Voraussetzungen denkbar ist. — Warum soll z. B. — was doch am nächsten liegt — *Aesthetik* nicht dem Wortsinne nach „Theorie der Empfindungen" sein, wie Baumgarten, der Erfinder des Namens, wollte? Dadurch, dafs die Aesthetik von den Empfindungen nur diejenigen für sich beansprucht, welche das Schöne zum Gegenstand haben, wird ja eben das Schöne — und zwar nicht blos als leerer Titel — schon als inhaltlich vorausgenommen. So ist Vischer's scheinbar allgemeinere Definition, nicht minder als die Hegel'sche und Weifse'sche, auf eine Voraussetzung gegründet. Greift man aber einmal zu einer solchen Voraussetzung, die sich ihrem Inhalt nach angeblich erst durch das System zu rechtfertigen habe, so darf man nicht vergessen, dafs, sofern die weiteren Erörterungen, mit

---

[1]) Vergl. Weifse *Aesthetik* § 2. — [2]) Hegel *Vorlesungen über Aesthetik.* Einleitung im Anfange. — [3]) Vischer's *Aesthetik.* Einleitung § 1.

Hülfe deren das System entwickelt wird, an diese Voraussetzung anknüpfen, die daraus gezogenen Konsequenzen nimmermehr jene erste Voraussetzung von ihrem problematischen Charakter befreien, d. h. sie bewahrheiten können. Es ist daher, wenn man sich in solchen logischen Cirkel einschliefst, ganz müfsig, noch die Frage zu erörtern, ob eine Aesthetik möglich und was ihr Gegenstand sei, wenn man sich nicht sophistischer Einschmuggelung von Begriffsmomenten unter der unschuldig scheinenden Form von *vorläufigen Definitionen* schuldig machen will.

569. Der wahre, d. h. voraussetzungslose Anfang und die einzige echt spekulative Begründung einer Wissenschaft als philosophischer Disciplin könnte nur dadurch gewonnen werden, dafs der Grundbegriff in seiner ganz abstrakten Bedeutung als Resultat des philosophischen Gesammtsystems überhaupt aufgenommen wird. Wenn dieses *Aufnehmen* zwar ebenfalls als ein Voraussetzen betrachtet werden kann, so ist doch darauf hinzuweisen, dafs die Begründung, wenn sie auch hier nicht in absoluter Weise möglich ist — sonst müfste jede philosophische Wissenschaft bis auf die letzten Gründe alles Philosophirens zurückgehen — doch an einer andern Stelle geschehen ist. Zu fordern aber ist, dafs dieser aufgenommene Grundbegriff — wir lassen seinen Namen hier absichtlich ungenannt, weil im *Namen* selbst schon ein Präjudiz liegt — nicht schon eine Besonderung der Sphäre in sich schliefse, wie dies bei den oben genannten Aesthetikern der Fall ist; denn erst durch solche Besonderung — mag sie nun als *Wissenschaft von der Idee der Schönheit* oder als *Philosophie der Kunst* oder als *Wissenschaft des Schönen* oder — um weiter zurückzugreifen — als *Theorie der Empfindungen, Kritik der Urtheilskraft* u. s. f. ausgedrückt werden, erscheint der aufzunehmende Grundbegriff als willkürliche Voraussetzung, d. h. die Aufnahme als Voraufnahme. Sondern, wenn einmal doch mit einer Definition angefangen werden soll — wozu keine Nothwendigkeit vorhanden ist —, so dürfte sie nur dann als zulässig gelten, wenn sie so allgemein gefafst würde, dafs alle und jede Besonderung darin aufgehoben erschiene. Dies könnte hier nur auf doppelte Weise geschehen, nämlich entweder durch eine etwa mögliche Addition der Besonderheiten oder durch völlige Abstraction von ihnen. Der erste Fall ist, abgesehen von den nothwendigerweise sich ergebenden Widersprüchen, schon deshalb philosophisch undenkbar, weil die einzelnen Sondermomente nur empirisch aufgenommen werden könnten, während es vielmehr die Aufgabe ist, sie aus dem Allgemeinen zu entwickeln. Es bleibt

also nur die principielle Abstraction von jeder Besonderung des Grundbegriffs, selbst für die Form der Voraussetzung, d. h. es dürfte in der Definition der Aesthetik überhaupt weder schon von der *Kunst* noch vom *Schönen*, noch von der *Empfindung* die Rede sein: die Aufgabe wäre mithin die, ein Wort zu finden, welches in der That die durch alle etwa aufzustellenden besonderen Bezeichnungen vertretenen Momente des Grundbegriffs so ungeschieden in sich enthielte, dafs sie als solche aus ihm zu entwickeln wären.

570. Hier haben wir nun den Punkt erreicht, wo die Betrachtung der formellen Seite der oben aufgestellten Frage[1]) ganz von selbst zu der der substanziellen Seite hinüberleitet; denn es handelt sich nunmehr um den Anfang unsrer Wissenschaft hinsichtlich des specifischen Stoffs, auf den sie sich zu beziehen hat. Die Aufstellung dieser Frage scheint uns also doch wieder auf die verpönte hypothetische Vorausnahme von substanziellen Begriffsbestimmungen zurückwerfen zu sollen; oder aber — wenn wirklich in diesem Anfang, mag er nun in der Form einer Definition der Wissenschaft oder in einer andern auftreten, weder von Kunst, noch von Schönheit, noch von Empfindung die Rede sein darf —, so scheint überhaupt die Möglichkeit nicht abzusehen, was der Inhalt solchen Anfangs sein könne. Man könnte daher den Ausweg versuchen, die Analogie andrer philosophischen Disciplinen zu Hülfe zu nehmen und etwa sagen, dafs, wie die Naturphilosophie es mit der *Naturidee*, die Ethik mit der *ethischen Idee*, die Rechtsphilosophie mit der *Rechtsidee* zu thun hat, so der Gegenstand der Aesthetik die *ästhetische Idee* sei, wobei es also ganz dahin gestellt bliebe, ob der Inhalt dieser Idee das *Schöne* oder die *Kunst*, oder die *Empfindungswelt* überhaupt, oder ob Alles Dies und noch aufserdem Anderes sei. Der Ausdruck *ästhetische Idee* als Gegenstand der *Aesthetik* enthält nun aber eine Tautologie; und es wäre damit allerdings nicht nur nichts Besonderes, sondern überhaupt nichts gesagt, wenn er nur solche Tautologie enthielte: er enthält aber in der That noch etwas Anderes, nämlich den Begriff der *Idee* und dieser ist hier nicht etwa eine heimlich eingeschmuggelte Begriffsbestimmung, sondern folgt nothwendig aus der Annahme, dafs die Aesthetik, falls sie überhaupt Etwas ist, eine Wissenschaft sei. Denn die Wissenschaften haben es eben mit Ideen und mit deren Entwicklung zu thun. *Idee* ist in diesem Sinne also nichts als reines Begriffsobjekt schlechthin, wodurch in keiner Weise weder dem In-

[1]) Siehe oben No. 566 im Anfang.

halt noch selbst der Form nach ein Präjudiz ausgesprochen wird. Allein die Aufgabe selbst hat hiedurch doch eine wesentlich veränderte Bedeutung erhalten und kann nunmehr folgendermaafsen formulirt werden: Die *ästhetische Idee,* als Objekt der Aesthetik, ist allerdings, sofern jede Besonderung, d. h. jede Bestimmtheit, darin aufgehoben ist, eine leere Abstraction; gleichwohl wird mit dem Satze, „die Aesthetik habe es als Wissenschaft mit der ästhetischen Idee „zu thun", obschon er nicht das Geringste in substanzieller Beziehung aussagt, sondern reine Tautologie ist, etwas behauptet, nämlich dafs es eine Wissenschaft, die *Aesthetik,* gebe, was auch immer ihr Inhalt sei. Selbst diese Voraussetzung ist also noch zu eliminiren. Nun scheint zwar aus der Thatsache, dafs es eine Geschichte der Aesthetik giebt, ohne Weiteres gefolgert werden zu dürfen, dafs es auch eine Aesthetik geben müsse. Doch ist dieser Rückschlufs nur ein scheinbarer. Für den Anfang der Wissenschaft handelt es sich nicht um die Wirklichkeit, sondern um die Wahrheit des Objekts. Es wäre nämlich denkbar, dafs das Objekt selbst, an welches die Wissenschaft und ihre Geschichte anknüpfen, überhaupt der Realität entbehre. Wem dies widersinnig erscheinen sollte, der mag sich daran erinnern, dafs es anderweitig in der Geschichte sogenannte *Wissenschaften* gegeben hat, welche, wie Astrologie, Nekromantie, Chiromantie, Alchymie u. s. f. nicht nur in Systeme gebracht wurden, sondern auch ihre umfangreiche Geschichte haben, ohne dafs ihren Objekten eine Wahrheit zukäme. Es ist also kein Grund vorhanden, warum die *Aesthetik* nicht ebenfalls trotz ihrer Geschichte in's Reich der Fabel und des Aberglaubens zu verweisen wäre, wenn ihre Wahrheit nicht als im Wesen des Geistes selbst begründet nachgewiesen werden kann.

Dieser Nachweis ist also das Erste, was uns zu beschäftigen hat. Er ist aber nicht so zu führen, dafs irgend eine, wenn auch noch so unbestimmte Vorstellung mit dem Namen *Aesthetik* verknüpft und diese als im Geiste wurzelnd aufgezeigt wird: auch darin wäre immer eine Voraussetzung enthalten, nämlich die, dafs es aufser andern Richtungen oder Momenten oder Sphären (oder wie man es nun nennen mag) des Geistes, also aufser dem *Erkennen*, dem *Wollen* u. s. f. eine Seite in demselben gebe, die als *ästhetische* bezeichnet werden dürfte. Sondern der Nachweis ist allein aus der Erkenntnifs der Natur des Geistes selbst zu führen, d. h. es ist das Wesen des Geistes für sich in Betrachtung zu ziehen und die in demselben sich vorfindenden und aus demselben als beson-

dere Weisen seiner Thätigkeit zu entwickelnden Momente darzulegen. Ergiebt sich nun aus dieser Darlegung, dafs eine dieser seinem Wesen immanenten Thätigkeits- d. h. Bethätigungsweisen Dem entspricht, was etwa als Inhalt der ästhetischen Idee vermuthet werden dürfte, so hätten wir hiemit den ersten substanziellen Anhaltpunkt für eine objektive Begründung der Aesthetik als Wissenschaft oder den *Anfang* des Systems.

571. Die Forderung eines solchen Nachweises nun scheint eine „Geschichte der Aesthetik", die als Grundlegung für nothwendig erachtet wurde, nicht nur überflüssig, sondern auch unmöglich zu machen; überflüssig, sofern die etwa dadurch gewonnene Grundlegung als ungenügend erkannt und noch eine anderweitige Begründung erfordert wird; unmöglich, sofern die Geschichte an derselben Voraussetzung leidet, die für das darauf zu begründende System zurückgewiesen werden mufs. Was den ersten Einwurf betrifft, so ist dagegen zu bemerken, dafs es sich in der Geschichte der Aesthetik nicht sowohl um die Auffindung eines positiven Princips als um eine Kritik der bisher eingenommenen ästhetischen Standpunkte und um die daraus sich ergebende Forderung eines die Beschränktheit derselben überwindenden höheren Standpunkts handelt. Wäre das Resultat dieser Kritik auch kein anderes als einerseits das negative einer Erkenntnifs, dafs die Aesthetik bisher mit der Voraussetzung eines bestimmten Grundbegriffs behaftet gewesen, andrerseits das positive der auf diese Erkenntnifs begründeten Forderung eines voraussetzungslosen Anfangs, so wäre damit schon der Einwurf der Ueberflüssigkeit beseitigt. Denn solche Erkenntnifs war nur durch eine kritische Geschichte der Aesthetik zu erreichen. Die Unmöglichkeit betreffend, so kann zugegeben werden, dafs der Begriff der Aesthetik als einer in der Geschichte der Philosophie auftretenden Wissenschaft allerdings aufgenommen ist; allein hierin liegt nicht eine Voraussetzung des Begriffs, sondern es ist die Aufnahme einer Thatsache. Es wäre freilich möglich, dafs Das, was in der Geschichte der Philosophie unter *Aesthetik* verstanden worden — und Dies ist Gegenstand der kritischen Geschichte der Aesthetik — sich als ein blofses Phantasiegemälde erwiese, dem die Wahrheit überhaupt mangelt; die Geschichte einer Wissenschaft beruht immer nur auf der Wirklichkeit der im Laufe der Zeit aufgestellten Gedanken darüber. Diese Gedanken sind wirklich vorhanden, und um diese Gedanken allein, um ihre relative Wahrheit, um ihre Beschränktheit u. s. f. als *Gedanken* allein ist es in der Geschichte, oder vielmehr in der Kritik derselben, zu thun.

Anders verhält es sich jedoch mit der Wissenschaft selbst. Diese hat sich als solche zu rechtfertigen, d. h. es ist, um den Anfang zu machen, vor Allem der Nachweis zu führen, dafs das in der Geschichte der Aesthetik vorausgesetzte Objekt wahr sei, nämlich: dafs ihm im Organismus des Geistes ein substanzieller Begriff entspreche. Aus jenem negativen Resultat der Geschichte der Aesthetik und der sich auf dasselbe begründenden Forderung eines voraussetzungslosen Anfangs entspringt also weiter die positive Erkenntnifs, dafs, wenn es eine *Aesthetik* giebt, dieselbe nur im Wege der anthropologischen Begründung als Wissenschaft gefunden werden kann. Diese anthropologische Begründung hängt aber ihrerseits mit dem philosophischen Princip des Systems überhaupt zusammen, welches als Versöhnung des Idealismus und Realismus oder, was dasselbe ist, der Reflexion und der Intuition zur einheitlich substanziellen Spekulation bezeichnet wurde. Dieses Princip fordert aber gerade, dafs die *Voraussetzung* und die sich nothwendig damit verknüpfende Scheindialektik abgelehnt und lieber auf die Begründung der Wissenschaft ganz verzichtet, als dafs diese durch sophistische Kunststücke in die Luft hineingebaut werde. — Und da nun auch dieses Hinausgehen über den Gegensatz des Idealismus und Realismus zur Versöhnung desselben sich aus der Kritik der Standpunkte als bestimmte Forderung, zunächst für die Aesthetik, sodann aber für die Philosophie überhaupt ergeben hat, so dürfte hiemit nach allen Seiten hin — nämlich in formeller wie substanzieller Beziehung — als das im eminenten Sinne positive Resultat der Geschichte der Aesthetik Dies zu bezeichnen sein, dafs damit derjenige relativ höchste Standpunkt, auf welchem die Aesthetik als Wissenschaft zu begründen ist, principiell festgestellt sei.

572. Die Aufgabe, welche in dem neuen System zu lösen ist, liegt nun klar vor, und es bleibt zur vorläufigen Orientirung über den Gesammtgang noch eine kurze Bemerkung zu machen, die jedoch nur den Werth eines Referats beansprucht, da die begriffliche Erörterung ja Gegenstand der systematischen Darstellung selbst ist. Die erste Aufgabe wird hienach die sein, im Organismus des subjektiven Geistes nachzuforschen, ob es darin eine Thätigkeitsfunction giebt, welche dem Inhalt Dessen, was als *ästhetische Idee* bezeichnet werden kann, entspricht. Dabei wird sich zeigen, dafs die drei Ideen: die intellektuelle, die ethische und ästhetische, als „Erkenntnifstrieb", als „Sittlichkeitstrieb" und als „Gestaltungs-„trieb", den wahren und vollen Inhalt des subjektiven Geistes ausmachen. Die doppelte Reihe dieser dreifachen Geistesthätigkeit ent-

hält schon eine Zweiseitigkeit der Betrachtung, die schlechthin den allgemeinen Gegensatz von Objektivität und Subjektivität darstellt. *Wahrheit*, *Freiheit* und *Schönheit* sind die Objekte der Triebe, *Erkennen*, *Handeln* und *Gestalten* sind die subjektiven Formen der differenten Geistesthätigkeit. Diesen letzteren liegt aber noch ein tieferer Gegensatz, nämlich der der Receptivität und Spontaneität, zu Grunde. In erster Beziehung wurzeln sie in der Vorstellung, Empfindung und Anschauung. Hiemit berühren wir den eigentlichen Kern der Subjektivität. Diese Doppelseitigkeit finden wir deutlich in jeder Thätigkeitsform ausgedrückt. Die Sprache z. B., als das Organ der Intelligenz, ist zugleich die Form des Erkennens und Mittheilens und zwar so, dafs Eins nur durch das Andere denkbar ist; ebenso ist die Sittlichkeit zugleich Begehren und Wollen. — Welcher Begriff ist es nun, der im Gebiet der Gestaltung der *Sprache* und der *Sittlichkeit* entspricht? Es giebt nur einen Ausdruck, der dafür passend erscheint, aber — da er zugleich einen anderen engeren Begriff bedeutet — einem Mifsverständnifs ausgesetzt ist, nämlich der der *Kunst*. Es mufs daher, eben dieses Mifsverständnisses wegen, sogleich betont werden, dafs damit nicht die Kunst in jenem specifischen Sinne gemeint ist, wonach sie als praktische Sphäre künstlerischer Gestaltung in *Künste* sich gliedert, sondern nur in jenem ganz allgemein-menschlichen Sinne der Einheit des Anschauens und Gestaltens überhaupt, wonach ein jeder Mensch ein *Künstler* ist, sofern er als Mensch, im Unterschiede vom Thier, des ästhetischen Anschauens und des freien Gestaltens fähig ist. Es ist der allgemeine Kunsttrieb, in welchem der Schönheitstrieb mit dem Gestaltungstrieb ebenso zusammenfällt, wie im Erkenntnifstrieb der Wahrheitstrieb mit dem Mittheilungstrieb, und der auf ebensolchem Kunstbedürfnifs beruht wie der letztere auf dem Sprachbedürfnifs und der Freiheitstrieb auf dem Sittlichkeitsbedürfnifs. Wie es gegenüber den vielen Sprachfamilien und Mundarten nur eine menschliche Sprache als Organ des Erkennens und Mittheilens giebt, die den Menschen als vernünftigen vom Thiere unterscheidet, wie gegenüber den verschiedensten Moralsystemen nur ein Sittlichkeitstrieb im Menschen waltet, so giebt es gegenüber allen Künsten und Geschmacksrichtungen einen allgemein-menschlichen Schönheitstrieb als Anschauungs- und Gestaltungstrieb, den wir in dieser seiner ganz allgemeinen und dynamischen Bedeutung menschliche *Kunst* nennen.

Der menschliche Kunsttrieb ist nun zum Unterschiede von dem praktischen Sittlichkeitstrieb und dem theoretischen Erkenntnifstrieb

praktisch und theoretisch zugleich; er ist die wahrhaft harmonisch Augleichung der objektiven und subjektiven Natur der menschlichen Vernunft. Besäſse der Mensch keinen Kunsttrieb, der z. B. schon den Wilden antreibt, seinen Lendenschurz mit bunten Muscheln zu schmücken, so gäbe es nicht nur für ihn, sondern überhaupt kein Schönes, weil das Anschauungsorgan dafür nicht vorhanden wäre; gerade so wie es ohne Gehör keinen Ton, sondern nur Luftschwingung, ohne Auge kein Licht und keine Farben, sondern nur Aetherschwingung gäbe. Es ist mithin ein Irrthum, das Schöne als Grundbegriff der Aesthetik aufzustellen; eher noch noch wäre die Anschauung dazu berechtigt; in der That aber wurzeln beide Begriffe in dem allgemein-menschlichen Kunsttriebe, der beide Seiten vereinigt. Dieser, als reine Dynamis und in seiner absoluten Beziehung zu den ihm koordinirten dynamischen Potenzen des subjektiven Geistes, nämlich zum Sittlichkeits- und Erkenntniſstrieb, gefaſst, bildet allein den Inhalt der *ästhetischen Idee* und somit den Grundbegriff der real-idealistischen Aesthetik. Hier haben wir festen Grund und Boden unter den Füſsen. Der subjektive Geist und dessen allgemeine Thätigkeitsform, die menschliche Vernunft, ist die reale Basis, auf der das wissenschaftliche System aufzubauen ist; fehlt ihm diese Basis, so ist es in die Luft gebaut.

Nachdem so die in der Vernunft liegende Dreiheit der intellektuellen, der ethischen und der ästhetischen Idee als nothwendige Dreieinheit des subjektiven Geistes aufgezeigt ist, wird sich das Verhältniſs der ästhetischen Idee zu den anderen beiden Ideen, sowie zu ihrer gemeinsamen Grundquelle, der Vernunft, überhaupt ergeben. In dieser Differenzirung, welche zugleich eine solche ihres Inhalts ist, und zwar im objektiven Sinne: des Wahren, Guten, Schönen, im subjektiven: der Intelligenz, des Willens und des Geschmacks, ist dann die Möglichkeit gegeben, das Schöne als besondere Sphäre für sich, zum Gegenstande der metaphysischen Untersuchung zu machen. Hiemit treten wir dann, ohne irgend eine Voraussetzung nöthig zu haben, in den eigentlichen Gegenstand der Aesthetik ein. Denn das Schöne ist nunmehr als Resultat aus der voraufgegangenen Erörterung hervorgegangen, und es handelt sich weiter nur noch um die Erörterung seines besonderen Inhalts, d. h. um die wissenschaftliche Darstellung des dialektischen Prozesses durch welchen die ästhetische Idee aus sich heraus zu einer mannigfach gegliederten Welt von Schönheitsgestaltungen getrieben wird.

Ende des ersten Theils.

Kritischer Anhang

zu

Theil I: *Geschichte der Aesthetik* als Grundlegung.

1. Zu Nro. 1 (Seite 4): *Eine Definition, welche den Inhalt ... wäre also ein Anfang nicht möglich.*

Vischer beginnt seine Aesthetik mit der Definition, dafs die „Aesthetik die Wissenschaft des Schönen" sei, indem er allerdings bemerkt, dafs, da eine Definition lediglich Worterklärung sei, sie eigentlich nur tautologische Bedeutung habe. Um weiter zu kommen, ist er folglich — da er eine Geschichte der Aesthetik leugnet — gezwungen, fremde Begriffsmomente, und zwar nur als Voraussetzungen, einzuführen. Ferner lehnt er die Hegel'sche Definition als „Philosophie der Kunst" ab, „weil dieselbe voraussetze, was sich erst ergeben solle, nämlich, dafs das „Schöne wahrhaft nur in der Kunst wirklich sei." Unsere Definition, dafs die Aesthetik die Philosophie des Schönen und der Kunst sei, umfafst die beiden Seiten, die hier getrennt erscheinen. Denn die Vischer-sche Definition beruht ja doch auch auf der Voraussetzung, dafs das Schöne sei, ohne zu sagen was es sei. „Dies" — setzt V. hinzu — „könne nur in der Durchführung der Wissenschaft gelehrt werden." Eine gleiche Berechtigung kann aber auch die andere Definition beanspruchen; in Wahrheit aber enthalten beide Definitionen eine Vorausnahme von schon unterschiedenen Begriffen und involviren dadurch ein Vorgreifen, das die Grundlegung hypothetisch macht. Näher wird darunter in der Kritik des Vischer'schen Werks (s. No. 533 ff.) sowie in der *Schlufsbetrachtung* (No. 563 ff.) die Rede sein. Hier wollen wir nur an eine Stelle in Hegel's *Logik* (I. S. 32) erinnern, wo solch' Anfang einer Wissenschaft durch eine Definition getadelt wird. Es heifst dort: „Eine Definition der Wissenschaft hat ihren Beweis allein in der Noth-„wendigkeit ihres Hervorgangs. Eine Definition, mit der irgend eine „Wissenschaft den absoluten Anfang macht, kann nichts anderes ent-„halten als den bestimmten regelrechten Ausdruck von Demjenigen, was „man sich zugegebener- und bekanntermaafsen unter dem Gegen-„stande und dem Zwecke der Wissenschaft vorstellt. . . Bei diesem „Verfahren, die Wissenschaft mit ihrer Definition anzufangen, ist von dem „Bedürfnifs nicht die Rede, dafs die Nothwendigkeit ihres Gegen-„standes und damit ihrer selbst aufgezeigt werde." — Hieraus geht also hervor, dafs, da nur in der Geschichte der Aesthetik von bekannten Vorstellungen des Gegenstandes derselben die Rede sein kann, auch nur hier eine vorläufige Definition berechtigt erscheint. Eine solche berechtigte Definition aber ist die, dafs die Aesthetik die *Wissenschaft des*

Schönen und der Kunst sei, wobei völlig dahingestellt bleibt, ob das Schöne in der Kunst, oder aber diese in jenem enthalten sei.

2. **Zu Nr. 2 (S. 5):** *Aesthetik sei diejenige Wissenschaft . . . darstellt.*

Was den Namen *Aesthetik* betrifft, der bekanntlich von Baumgarten herrührt — im Alterthum wird er nie in diesem Sinne gebraucht — so ist Vischer darin beizustimmen, daſs, obgleich er eigentlich etwas Anderes bedeute, nämlich die *Lehre von den Empfindungen* überhaupt, er doch das Recht der Verjährung geniesse und deſshalb beizubehalten sei. Alle sonstigen Titel dieser Wissenschaft, wie *Kallistik, Kritik der Urtheilskraft, Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, Geschmackslehre, Kunstwissenschaft* u. ff. sind noch weniger geeignet, weil sie die Einseitigkeit ihrer Bedeutung noch ausdrücklicher bezeichnen. —

3. **Zu Nro. 22 (S. 49):** . . . *auf dem Buchhändlermarkt sehr gesucht sind.*

Nicht nur über diese letztere Art der Schönrednerei, sondern über die in den No. 18—22 überhaupt behandelten Arten der wissenschaftlichen Reflexion ist hier eine zusammenfassende Bemerkung zu machen.

1. Was die Kriterien des *Alters*, der *Seltenheit* und der *Schwierigkeit des Beschaffens* von historischen Daten (s. No. 18) betrifft, so liegt es in ihrer Natur, daſs sie häufig zusammenfallen. Tritt nun dieser Fall ein, so ist die Glückseligkeit des Forschers viel zu gross, als dass er noch zu einer ruhigen, vorurtheilslosen Würdigung des relativen Werths derselben fähig wäre. Man wird hierin eine gewisse Verwandtschaft des Historikers mit dem Sammler bemerken, dessen Maaſsstab der Bedeutsamkeit ebenfalls theils durch die *Alterthümlichkeit* des Objekts theils durch die *Rarität* desselben wesentlich bestimmt wird. Für diese Art Kenner ist daher Alles *Moderne* ohne Weiteres ein Ding, über das man verächtlich die Achseln zuckt oder mindestens mit einer völligen Interesselosigkeit behandelt, wenn man sich ihm nicht entziehen kann. Hierin liegt dann weiter der Grund, warum in den Werken solcher Historiker die ältesten Partien der Geschichte stets mit der allergröſsten, die alten mit groſser, die neueren mit geringer und die neuesten mit gar keiner Sorgfalt und Ausführlichkeit abgehandelt werden und daſs die unbedeutendsten Sachen älteren Datums in ihrer Darstellung mit mindestens ebenso grossem Respekt betrachtet werden wie die allerbedeutendsten neueren Datums. Der Kontrast in der verschiedenen Behandlungsweise der älteren und neueren Kunstgeschichte geht bei dieser Klasse von Historikern soweit, daſs die Leistungen des 19ten Jahrhunderts eigentlich gar nicht und selbst die des 18ten Jahrhunderts nur in sehr beschränktem Sinne für sie in Frage kommen. Selbst Kugler, einer der schöpferischsten Geister auf diesem Gebiete, widmet in seiner *Geschichte der Malerei* der christlichen Malerei bis zum Anfang des 15ten Jahrhunderts d. h. der eigentlichen Kindheit derselben 387 Seiten, während er die der neueren Kunstentwicklung, d. h. die Zeit von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte des gegenwärtigen auf vier und zwanzig Seiten abmacht! In Lübke's *Geschichte der Plastik* ist die Zeit bis zur Mitte des 16ten Jahrhunderts mit 670 Seiten, die von da, d. h. von Michelangelo bis auf die Gegenwart mit nur 74 Seiten, d. h. gerade mit

600 Seiten weniger als jener Abschnitt, bedacht; und von diesen 74 Seiten kommen, die Illustrationen abgerechnet, etwa ein Dritttheil (25 Seiten) auf die Bildnerei seit Canova, indem aufser Canova selbst und seinen Schülern, darin Dannecker, Flaxmann, Thorwaldsen, Schadow, Rauch und seine ganze neuere Schule, Rietschel, Hähnel, Schwanthaler, die ganze französische Plastik, die Schulen Englands, Italiens u. ff. abgehandelt werden. Und selbst hier ist noch eine graduelle Abnahme des Interesses zu bemerken, denn während z. B. Canova noch mit 3 Seiten Text und ebensoviel Seiten Illustrationen bedacht ist, wird Rietschel mit 1 Seite Text und 1 Seite Illustrationen abgefertigt, alle folgenden aber müfsen sich mit dem zu immer gröfserer Dürftigkeit einschrumpfenden Text allein begnügen. — Dafs bei einer derartigen Behandlung oder vielmehr Mifshandlung des Stoffs von einer wahrhaften Abschätzung nach Maafsgabe der Idee und der inneren geschichtlichen Nothwendigkeit nicht die Rede sein kann, liegt auf der Hand. Wo aber eine solche tiefere Würdigung fehlt, mufs es nothwendiger Weise auch an wahrhaftem Verständnifs mangeln; oder vielmehr für das Verständnifs, d. h. für die Kritik, treten dieselben falschen Kriterien der *Seltenheit* und des *Alters* in Geltung, nach Maafsgabe deren der Stoff gewählt und geordnet wurde. Hieraus allein ist es zu erklären, dafs Kunsthistoriker, die in Betreff der Kenntnifs der alten Meisterwerke für erste Autoritäten gelten, oft völlig laienhaft urtheilen, sobald es sich um Leistungen der Kunst der Gegenwart handelt. (Vergl. auch die Charakteristik des Kunstphilologen (No. 19 S. 41 ff.)

2. Hinsichtlich der *empirischen Betrachtungsweise* (cf. No. 20) deutet auch Vischer (Aesth. I. § 6. 5) an, dafs die wahre Empirie nie rein sei, d. h. schlechthin nur Stoff sammele, sondern instinktiv denjenigen aus der Masse des Thatsächlichen auswähle, welcher der begreifenden Vorstellung analog ist. Nur dafs dies in der Kunstgeschichte in der Form des Reflektirens statt in der des begrifflichen Denkens geschieht. Vischer sagt am Schlufs von § 7 sehr richtig: „Der Sammler, der Geschichts- „schreiber und der Philosoph arbeiten an Einem Ziele, aber auf verschie- „denen Wegen. Der erste schafft dem zweiten den Stoff in die Hände „und dieser übergiebt ihn, schon ausgelesen und verarbeitet, zur letzten „geistigen Umbildung dem dritten. Der Dritte giebt dem Zweiten die „Idee in einzelne Maximen, Einschnitte, Standpunkte zerlegt, der zweite „überliefert diese dem ersten, wo sie nur noch als Instinkt und Takt des „rechten Suchens wirken. Aber welches Monstrum würde die Aesthetik, „wenn sie den ganzen Stoff des ersten oder auch nur des zweiten, alle „Jahreszahlen, Namen, Orte aufnehmen wollte, und wohin würde sich „die Geduld, der Stoffsinn der letzteren verflüchtigen, wenn sie streng „philosophirten?“ — In ähnlichem Verhältnifs steht die Naturphilosophie zur Naturgeschichte und diese wieder zu dem ungeordneten Stoffreichthum der Natur selbst. Wie diese nun an die Zufälligkeit gebunden und dadurch verwirrt ist, so auch die thatsächliche Entwicklung der Kunst, welche oft unregelmäfsig, sprungweise, ja sogar zuweilen rückschreitend fortgeht. Diese Unregelmäfsigkeit des Entwicklungsganges hat ihren Grund in der Einwirkung anderer Sphären, die damit nur in einem allgemeinen Kulturzusammenhange stehen. Die reflektirende Kunstgeschichte verwechselt nun die Momente des zeitlichen Entwicklungsganges mit denen des begrifflichen, welche aber nicht immer in Parallele zu einander stehen. So steht sie zwischen der reflexions- und begriffslosen Chronik und dem begreifenden Erkennen der philosophischen Spekulation in der Mitte.

3. Als Belag des kritiklosen und im Grunde ganz unwissenschaftlichen Verfahrens seitens der ästhetisirenden Schönrednerei der Kunsthistorie mag hier unter der grofsen Menge von Beispielen nur folgendes aus der erwähnten „Geschichte der Plastik“ von Lübke Thl. I. S. 2 herausgegriffen werden. Der Verfasser bemüht sich, die Grenzen des inhaltlichen Gebiets der Plastik zu bestimmen, und behauptet nun unter Anderem, dafs die Pflanze sich deshalb nicht als Darstellungsobjekt der Plastik eigne, weil sie in der Erde wurzele. Diesen ziemlich einseitigen, jedenfalls aber sehr einfachen Gedanken drückt er nun folgendermaafsen aus: „Was aus dem Kreise der Bildnerei ausgeschlossen bleibt, „ist die Darstellung des vegetativen Lebens. Ein Baum, ein Strauch“ (nicht auch eine Blume?) „greifen mit dem Geflecht ihrer Wur„zeln tief in die Muttererde hinein, klammern sich wie mit „hundert Armen an den ernährenden Boden fest und welken „dahin, wenn sie ihm entrissen werden. Schon aus diesem „Grunde kann die Bildnerei die Pflanzengestalt nicht zum Gegenstand „der Darstellung machen. Sie vermöchte ja doch nur ein Stück dersel„ben zur Anschauung zu bringen und müfste sich eines wichtigen Theiles“ (nämlich der Wurzeln) „gänzlich enthalten; oder sie gäbe, wie es ihre „Aufgabe ist, den vollen Organismus: dann aber schwebte „die Pflanze mit ihrem Wurzelwerk in der Luft, fände keinen „Standpunkt, keinen Halt, und machte, losgelöst von der „Grundbedingung ihres Daseins, den traurigen Eindruck „einer für das Herbarium getrockneten Pflanzenleiche“. — Das klingt nun für den Laien sehr anmuthend, so lange er über die Tragweite dieser schönen Phrasen nicht nachdenkt. Thut er dies aber, so kommt er z. B. zu dem Schlufs, dafs mithin *Büsten unplastisch* wären, weil sie nicht „den ganzen Organismus, wie es die Aufgabe der „Plastik ist, wiedergeben“! — Ferner könnte er fragen, wie es denn mit den Früchten der Pflanze steht? Sollten diese nicht, da sie doch keine Wurzeln haben, sondern den ganzen Organismus darstellen, plastisch möglich sein? Warum sind nun aber Früchte wie andere Stilllebengegenstände, als Blumen, Schweinebraten, Fische, Rosinen u. s. w., zwar malerisch, aber nicht plastisch verwerthbar? Und — könnte er weiter fragen — wie steht es mit der Verwerthung der Pflanze für die ornamentale Plastik, zu welcher sie bekanntlich das stärkste Kontingent an Motiven liefert? — Alle solche, gerade das innere Wesen der Plastik berührenden Fragen bleiben gänzlich unberücksichtigt. — Nach einer ähnlichen Erörterung über die plastische Verwerthbarkeit der Thierwelt, „weil sich hier jedes Einzelwesen frei vom Boden ablös't“ — die Auster scheint also der Verfasser zu den Pflanzen zu rechnen? — spricht er es „als Gesetz“ aus, dafs „Alles, was nach eigenem Willen den Standort verändert, Gegenstand der Bildnerei“ sei; d. h. also: die Quintessenz des Plastischen, dieser so wesentlich in sich ruhenden Kunstdarstellung, liege darin, dafs die Gegenstände ihrer Darstellung fliegen, schwimmen, laufen, springen können; ein sogenannter Tausendfufs, Regenwürmer u. dergl. seien mithin plastischer als irgend eine Cactusoder Palmenart.

4. **Zu Nro. 23 (S. 50):** *Denn Arroganz und Ignoranz im Bunde etc.*

Aus der ziemlich zahlreichen Reihe solcher Aesthetiker mag hier nur einer erwähnt werden, weil er sich am meisten — namentlich durch seine Wandervorträge — in den Vordergrund gestellt hat: L. Eckardt.

Derselbe hat eine *Vorschule der Aesthetik* herausgegeben, eine Sammlung von 20 Vorträgen, worin er als das *Ziel* und den *Inhalt* seiner philosophischen Betrachtung Dies aufstellt: „Das Weltall, von dem Gesichts„punkt des Schönen betrachtet, die Bedeutung der Kunst und die Ge„setze ihrer Werke, das ideale Gestalten der Phantasie, der göttlichen „wie der menschlichen" — dies sei der Gegenstand. [Auch Kuhn — in seiner, in dieselbe Kategorie gehörenden Schrift *die Idee des Schönen* — phantasirt so vom *Kosmos*, in dem bekannten Doppelsinn von *Welt* und *Schmuck* (κόσμος)]. Bei dem *Schönen des Weltalls* mag beiden Verfassern etwa die Harmonie der Sphären und dergl. vorgeschwebt haben, im Uebrigen ist es ein ganz leerer, nichtssagender Begriff. Nun klingt es freilich, namentlich solchem phantastischen Schwulst gegenüber, prosaisch zu sagen, dafs das „Weltall" allenfalls ein Objekt der astronomischen Forschung oder etwa der religiösen Mythe, nicht aber der Aesthetik sei. Denn was wissen oder auch nur sehen wir denn vom Weltall, wenn damit nicht etwa unsre Welt, die tellurische, gemeint ist?

Dieselbe Unklarheit haftet auch dem Begriff der „göttlichen Phantasie" an. Bedeutet dieses Wort überhaupt irgend Etwas, so könnte das Produkt derselben nur die Natur sein, und gerade die Natur, d. h. die lebendige Wirklichkeit der Dinge, bildet den einzigen festen Gegensatz gegen die Kunst. Nun spricht freilich Eckardt von „religiöser „Auffassung der Weltschönheit", und dabei (nämlich nebenher) kann man sich denn allerdings denken, was man will. Freilich ist die Welt etwas Göttliches, die Natur auch, die Kunst auch, überhaupt Alles, auch das Böse und Häfsliche — denn Gott hat bekanntlich Alles geschaffen —, aber bringt uns dies einen Schritt weiter in der Erkenntnifs Dessen, was das Schöne und die Kunst in ihrem eigenartigen Wesen ist? — Späterhin fühlt der Verf. sich gedrungen, das „Weltschöne, worin der „Gegensatz von Natur- und Kunstschönem aufgehoben" (!) sei, näher zu definiren, indem er sagt: „Wir suchen ein Wort, welches Alles im „Kosmos, vom grofsen Himmelsgarten (!), seinen Sonnen und reisenden „Lichtwolken (!) bis zu unsern Sternen herab und vom Steine wieder „bis zum Menschen und zu seiner Geschichte aufwärts — zu entdeckende „Schöne umspanne . . . ." und dies gesuchte Wort findet der Verfasser in dem Ausdruck „Makrokosmos", wobei er gar nicht merkt, dafs er dieses so bezeichnete Weltschöne in ganz tellurischem, ja specifisch menschlichem Sinne fafst; denn jener „grofse Himmelsgarten" erscheint doch nur dem anschauenden Subjekt als solcher, und was die „reisenden „Lichtwolken" betrifft, so lehrt schon die Meteorologie, dafs die Wolken dem Dunstkreis unsrer Erde angehören. Sollte aber der Verf. noch etwas Höheres, „Makrokosmisches", darunter verstehen, so bekennen wir, dafs uns dies allerdings zu hoch ist, gerade so wie die Lichtwolken der Phantasie des Hrn. Eckardt, die auch „reisen", man weifs nicht wohin.

Solche Phantastereien erscheinen nun an sich zunächst zwar ziemlich unschuldig, wenn sie auch allerdings die Unklarheit, statt sie zu bekämpfen, nur fördern. Denn, wenn auch mit dem blofsen Phantasiren über ein Gedankenthema für den Gedanken selbst nichts gewonnen wird, so mag es doch so lange sein Genügen haben, als es sich bescheidentlich auf sich selber und seine Geistesgenossen beschränkt, d. h. aufserhalb des wahren inhaltvollen Denkens stellt. Allein es beschränkt sich eben nicht darauf, sondern befangen — wie dies in der Natur des Phantastischen liegt — in einer maafslosen Selbsttäuschung, läfst es sich beikommen, gegen das substantielle Denken einen Ton anzuschlagen,

dessen Ueberhebung die ernsteste Zurückweisung in die ihm gebührenden Schranken nothwendig macht. Wenn daher diese Schönrednerei die Miene annimmt, als fühle sie sich berechtigt, gegen das wirkliche Denken gleichsam Front zu machen, und es als „irriges" widerlegen zu wollen, so dürfte dies letztere wohl die Frage nach solcher Berechtigung aufzuwerfen und die vorgebliche Widerlegung näher zu prüfen berechtigt sein.

Wenn z. B. Eckardt unternimmt, auf dem Raum von kaum zwei Seiten (18—19) Denker wie Schelling, Schiller, Solger, Hegel, Rosenkranz, Kuno Fischer, Vischer zu „widerlegen", als ob diese alle auf falscher Fährte seien, während er selbst allein das Wesen entdeckt habe, dann hört, obgleich damit die Sache lächerlich zu werden beginnt, doch andrerseits, wie man zu sagen pflegt, der Spafs auf. Den genannten Aesthetikern nämlich macht Herr Eckardt den Vorwurf, dafs sie ganz ungerechtfertigter Weise das „sogenannte Naturschöne (gegen „das Kunstschöne) herabgesetzt haben"; alle diese Leute, meint er, hätten „eine Auffassung der Naturschönheit, womit sich das Volksbewufstein (!), „das richtige Urgefühl des Menschen, nie versöhnen werde."

Aber es ist auch noch ein andrer Punkt, welcher ein völliges Ignoriren dieser Richtung nicht zulässig erscheinen läfst, nämlich die Motivirung der vorgeblichen Berechtigung solchen phantastischen Standpunkts. Der genannte Verf. polemisirt nämlich gegen die seiner Ansicht nach falschen Betrachtungsweisen der „Wissenschaft des Schönen", indem er zunächst die Methode der Aristoteles, der Winkelmann, der Lessing, „weil sie ihre Betrachtungen an fertige Kunstwerke an- „knüpften", als unwissenschaftlich (!) bezeichnet, um dann die „eine entgegengesetzte Strafse einschlagenden" spekulativen Aesthetiker, wie Hegel und Vischer, ebenfalls zu verwerfen, „weil sie von allem „gegebenen Schönen, von Natur und Kunst, vollkommen absehen und „in einer von allem Lebenden weit entlegenen Höhe eine abstrakte „Idee des Schönen erzeugen (!), und vor Allem die allgemeine Frage „lösen wollen: Was ist schön?" — Solchem „Bauen von rein philoso- „phischen Luftschlössern" — ein Eckardt wirft einem Vischer das „Bauen von Luftschlössern" vor! — „gegenüber müsse die Frage aufge- „stellt werden, ob denn die Idee, das blofse Gedankenbild, wirklich „das Erste, nämlich vor dem Geiste, der sie erzeugt, sei, die Idee des „Schönen vor dem Genius, der Schönes gestaltet und das Schöne denkt?" — Auf diese geradezu kindische Verwechslung zwischen dem „Vor" als zeitlicher und dem „Vor" als begrifflicher Priorität gründet nun Herr Eckardt die Forderung, dafs man nicht von der „Idee des Schönen", sondern vom „schöpferischen Genius" ausgehen müfse (als ob der schöpferische Genius nicht selber ein Moment der Idee des Schönen sei), und endlich den Schlufs, dafs die spekulative wie die kritische Aesthetik als falsch und verkehrt zu verwerfen und an ihre Stelle die psychologische als die wahre zu setzen sei; mit andern Worten (S. 6): „Die Aesthetik „müsse gefafst werden als die Wissenschaft der Phantasie". — — An diesem Punkte nun kann mit der Phantastik abgeschlossen werden. Denn es bedarf wohl kaum der Erinnerung daran, dafs die Phantasie, d. h. die Form der schöpferischen Thätigkeit des Künstlers, selbstverständlicher Weise einen Theil der ästhetischen Untersuchung zu bilden hat, und es stellt sich somit als Resultat der Charakteristik der Aesthetik des Herrn Eckardt Dies heraus, dafs sie, wenn auch nicht den Titel einer „Wissenschaft der Phantasie", doch jedenfalls den einer Phantasie der Wissenschaft beanspruchen darf.

5. **Zu Nro. 24 (S. 53):** *Die dem phantastischen Schönrednerthum am nächsten stehende Klasse . . . . . . Populären Aesthetik auftritt.*

Von den Vertretern dieser Richtung wollen wir ebenfalls nur zwei Beispiele namhaft machen, um daran die seichte Weise solchen *populären* Aesthetisirens aufzuzeigen: Lemcke und Gervinus.

1. Herr Dr. Karl Lemcke, Docent an der Universität Heidelberg — also gewissermaſsen dort Nachfolger Hegels — hat eine *Populäre Aesthetik* geschrieben, welche als ein Beispiel jener Popularität gelten kann, deren Wesen in Principienlosigkeit und eklektischer Oberflächlichkeit beruht. Was seinen Standpunkt betrifft, so ist es schon charakteristisch für ihn, daſs er auf eine genaue Feststellung desselben verzichtet. Er bemerkt nämlich am Schluſs des kurzen Vorworts, es sei zwar „Sitte, in der Vorrede den Standpunkt zu kennzeichnen, welchen man „neben Andern oder Andern gegenüber einnimmt", er möchte aber „dafür auf das Buch selbst verweisen", und schlieſst damit, dass er „statt die bezüglichen Verschiedenheiten hervorzuheben, lieber den Lehrern „der ästhetischen Wissenschaft wie Vischer, Carriere, Zeising, Semper, „für die Belehrung danken will, welche er aus ihren Werken geschöpft „hat"; eine Bemerkung, die so ziemlich auf das Eingeständniſs einer kompilatorischen Verwerthung des von Andern verarbeiteten Gedankenmaterials herauskommt.

Was zunächst dem Buche den Charakter der Popularität verleihen zu sollen scheint, ist vor Allem ein durchgehender Mangel an systematischer Anordnung des Stoffs, welcher seinerseits auf der völligen Abwesenheit jedes Princips beruht. Weil nämlich bei dem Durcheinanderwerfen der Begriffe eine Prüfung des Gesagten gar nicht möglich ist, da jeder innere Maaſsstab dafür fehlt, so kann sich der unkritische (populäre) Leser, unbekümmert um die begriffliche Richtigkeit Dessen, was ihm geboten wird, gleichsam wie auf sanften Wellen träumerisch durch das Buch hindurchschaukeln lassen. Vor Allem glaubt nun der Verf., den „populären Leser" mit der Geschichte der Aesthetik bekannt machen zu müssen, was er auf wenig Seiten vollführt; auf welche Weise, das werden einige kurze Citate am besten kundgeben. Er erwähnt Baumgarten und die Philosophie der Zopfzeit, Winkelmann und Lessing, Kant, Schiller und Herder — natürlich ganz oberflächlich (alles auf kaum 2 Seiten) — und geht dann zur „Aufklärungszeit" und der romantischen Reaction dagegen über. Von dieser meint er: „Das Mittelalter „ward die Losung. Vieles Gute wurde von dieser geistigen Fluth wieder „empor- und angeschwemmt, aber auch viel gutes Land weggerissen „oder verdorben. Ueber den Wust, die Abgeschmacktheit und „den Unsinn, den sie mit sich führte, möchte man nicht selten ihre „Nothwendigkeiten und ihre guten Folgen vergessen." Was in aller Welt, wird der Leser erstaunt fragen, kann er damit meinen, und besonders wen? Wer ist in der nachkantischen Philosophie hier als Vertreter des *Wusts*, der *Abgeschmacktheit* und des *Unsinns* bezeichnet? Es sind — Schelling, Fichte, Hegel! — Eckardt ging wahrlich schon weit genug in seinem oberflächlichen Absprechen über die gröſsten Geister des Jahrhunderts, in seiner miſs- und darum unverständigen Opposition gegen dieselben: Herr Lemcke aber geht weit über ihn hinaus. Mit einer beneidenswerthen Fr.. eiheit der Sprache gieſst er (immer für den *populären Leser*, den solch' Herabziehen in den Staub von einer Höhe, die sein schwindelnder Blick nicht zu erreichen vermag, natürlich

auf's Angenehmste kitzelt) seine Galle über diese Heroen des Gedankens aus, Denker, wie sie seit Aristoteles nicht auf der Erde erschienen und zu denen die deutsche Nation mit dankbarer Bewunderung aufblickt, und denen ein Herr Lemcke, wie man zu sagen pflegt, nicht die Schuhriemen aufzulösen würdig ist. (Vergl. im Uebrigen dre Kritik des Lemcke'schen Buchs in der Deutschen Kunstzeitung 1870 No. 5. 6.)

2. Was zweitens Gervinus betrifft, so ist hinsichtlich seines Standpunkts zunächst als charakteristisch hervorzuheben, dafs er sich selbst als den entschiedenen Vertreter des *wissenschaftlichen Laienthums* hinstellt. Er hat ein lehrreiches Buch *Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst* geschrieben, worin er (in der Widmung an Chrysander) ausdrücklich hervorhebt, dafs er „über Musik nur als ein Laie spreche, „dessen Interesse in dieser wie in jeder anderen Kunst nur auf die „Kunst und durchaus und in keiner Weise auf die Technik und „Wissenschaft gehe, von der er, sei es in dieser, sei es in den „plastischen Künsten, so gut wie nichts verstehe.“ Wo er „je unternommen habe, über musikalische Gegenstände zu reden, habe „er stets in einseitigster Strenge diesen einseitigen Laien„standpunkt der blofsen (!) Betrachtung des geistigen Gehaltes, „der ästhetischen Bedeutung, des eigentlichen (?) Kunstwerthes „musikalischer Werke eingehalten. So thue er auch hier. Und er höre „schon die geringschätzigen Rügen (gewifs!) dieser Einseitigkeit von „Seiten der Kenner und Meister, denen er nur zu bedenken gebe, dafs „die blofse Möglichkeit, die blofse Neuheit eines solchen einsei„tigen Standpunktes nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden „musikalischer Praxis unstreitig doch eine unendlich gröfsere, eine säku„lare Einseitigkeit von der anderen Seite beweist.“ —

Wie sich Gervinus eine Betrachtung des „eigentlichen“ Kunstwerthes ohne Kenntnifs der Technik und der Wissenschaft möglich denkt, sagt er nicht; uns scheint dies ungefähr ebenso denkbar, als ob Jemand, der ein naturwissenschaftliches Werk schreiben will, erklärte, sein Interesse gehe nur auf die Natur, in keiner Weise aber auf die Thiere, Pflanzen u. s. f., ihre Eigenthümlichkeiten, kurz, auf das technische und wissenschaftliche Detail der Naturdinge und der Gesetze ihres Lebens, von denen er „so gut wie nichts verstehe“. Dergleichen Behauptungen lassen sich — sollte man glauben — rücksichtlich ihrer Einseitigkeit nun kaum noch überbieten; dennoch macht auch hier Gervinus noch einen Klimax möglich, indem er diese Einseitigkeit, deren er sich vollkommen bewufst ist, als Kriterium seines wissenschaftlichen Standpunktes aufstellt, d. h. als Motiv fürs eine Berechtigung, über Dinge, von denen er eingestandener Maafsen nichts versteht, zu reden und dicke Bücher zu schreiben. Man wäre in der That versucht, in diesem ganzen Werke eine Mystifikation des Lesers zu vermuthen, widerspräche einer solchen Annahme nicht der Inhalt, der an feinen und sinnigen Bemerkungen reich ist, freilich aber auch wieder von gröbstem Mifsverständnifs und plattester Mifskenntnifs Zeugnifs giebt.

Für uns ist hier zunächst das von Gervinus wohl zum ersten Mal unter Schriftstellern, die auf Wissenschaftlichkeit einigen Anspruch erheben, als berechtigt aufgestellte Princip des Laienthums nicht etwa blos für den Genufs der Kunstwerke, sondern für die wissenschaftliche Kritik auf dem Gebiet der Aesthetik von Interesse, das Princip nämlich, auf das Zugeständnifs hin, dafs man „nichts von der Kunst „verstehe“, die Berechtigung zu gründen, besseren Rath nicht anzunehmen.

sondern — zu ertheilen. Indem Gervinus jene Lobrede auf den wissenschaftlichen Dilettantismus der bornirtesten Art durch die kuriose Zumuthung krönt, man „möge indessen bedenken, dafs die blofse Neu„heit, ja Möglichkeit (!) eines solchen einseitigen Standpunkts „nach so vielen Jahrhunderten, ja Jahrtausenden der künstlerischen „Praxis doch ein unendlich gröfsere, nämlich säkulare Einseitigkeit auf „der andern Seite beweise", so ist darüber nur zu sagen, dafs damit jedem beliebigen korrupten Einfall, ja der fixen Idee eines Tollhäuslers, ihrer „Neuheit", ja „blofsen Möglichkeit halber" ein Vorrecht gegen tausendjährige Erfahrung und wissenschaftliche Ueberzeugung eingeräumt wird. Hierüber ist wohl weiter nichts zu sagen.

Was nun die von solchem Standpunkt vorgebrachten Ansichten über ästhetische Dinge oder den positiven Inhalt seines Werkes, soweit er ästhetische Principienfragen behandelt, betrifft, so müssen wir auf die ausführliche Kritik desselben in der *Deutschen Kunstzeitung* (1869. No. 18—24, 28—30, 35, 36) verweisen, namentlich in Betreff des Gegenstandes, der ihn hauptsächlich beschäftigt, — der Musik, die er als eine *Nachahmung des Tons* definirt, und dabei sich in einer Weise auf Aristoteles beruft, worüber der alte Stagirite verwundert den Kopf schütteln würde.

6. Zu Nro. 25 (S. 53): *Die kritische Geschichte der Aesthetik ist . . . und ihrer genetischen Entwicklung.*

Die Behauptung, dafs „eine objektive Charakterisirung der Stand„punkte, als nothwendige Bedingung für die Gewinnung des wahren wissenschaftlichen Standpunkts, nur auf einer Kritik sämmtlicher früheren Standpunkte in ihrem organischen Zusammenhange fufsen könne, und dafs folglich für die *Grundlegung* des Systems der Aesthetik eine kritische Geschichte dieser Wissenschaft ein wesentliches Moment bildet, beruht ihrerseits auf der Voraussetzung, dafs eine *Geschichte der Aesthetik* möglich sei, oder genauer, dafs sich in der Geschichte der ästhetischen Literatur eine Reihe von in solchem organischen Zusammenhange stehenden Ansichten nachweisen lassen, dafs sie als nothwendige Stufen in der Entwicklung des ästhetischen Bewufstseins selbst zu erkennen sind. Diese Frage, welche nur durch die Kritik der Geschichte der Aesthetik selbst zu beantworten ist, wird von Vischer von vorn herein verneint, indem er zwar nicht die Nothwendigkeit einer Kritik der in der Geschichte auftauchenden ästhetischen Ansichten für die Begründung des Systems leugnet, die Geschichte derselben aber nur im Sinne einer wesentlich zusammenhangslosen Aufeinanderfolge von Aussprüchen ästhetischer Natur auffasst. Ueber seine Gründe und die Widerlegung derselben vergl. im Text § 65. 1. (S. 1045.) und Schlufsbetrachtung (S. 1128 ff.)

7. Zu Nro. 26 (S. 57): . . . *der vollständigste ist, welcher bis jetzt angestellt wurde.*

Die Geschichte der Aesthetik, welche in unserem System als ein nothwendiges Faktor der Grundlegung desselben erscheint, hat bisher, auch von den spekulativen Aesthetikern neueren Datums, nur geringe Berücksichtigung erfahren. J. Weifse nimmt gar nicht davon Notiz, Hegel nur ganz flüchtig, nämlich in der Einleitung zu seiner *Aesthetik*, wo er sagt (S. 72), er wolle „das Geschichtliche von dem Uebergange

„(der Reflexionsbetrachtung zur spekulativen) kurz berühren, weil damit „die **Standpunkte** näher bezeichnet sind, auf welche es ankommt und „auf deren Grundlage er fortbauen" wolle. Er wenigstens erkennt also die Nothwendigkeit der **Geschichte der Aesthetik** für die Feststellung des Standpunkts überhaupt an, wenn er dieser Forderung auch nur in sehr aphoristischer Weise Rechnung trägt. Er geht nämlich nur bis auf **Kant** zurück und charakterirt dann nach einander die Standpunkte **Schiller's**, **Schelling's**, der beiden **Schlegel**, die er mit großer Strenge und beißender Satyre behandelt, **Fichte's**, **Solger's** und **Tieck's**. Was er über dieselben sagt, ist ebenso tief wie wahr, aber es ist doch mehr in der Weise einer beiläufigen Charakteristik als in der einer zusammenhängenden kritischen Betrachtung vorgebracht. — **Vischer** endlich nimmt nun zwar in seiner Aesthetik in ausgedehnterem Maaße Rücksicht auf die Geschichte der Aesthetik oder vielmehr auf die verschiedenen Aesthetiker, allein, da er sie nicht im Zusammenhange behandelt, sondern nur einzeln, nämlich da, wo der betreffende § gerade die Gelegenheit bot, die Wahrheit seines Inhalts durch die kritische Niederlegung der entgegenstehenden Ansichten zu messen, so geht er darauf nur in die jedem § beigefügten kritischen Erörterungen ein; eine Form der Darstellung, über die wir uns bereits in der vorigen Note ausgesprochen haben. Diese Zerspaltung und Wiederineinanderflechtung des dialektischen und historisch-kritischen Elements der philosophischen Deduction ist bei Vischer sowohl für die organische Einheitsgestaltung des ersteren wie für die klare und zusammenhängende Entwicklung des zweiten Moments ein absolutes Hinderniß gewesen.

Ehe wir derjenigen Bearbeiter der Geschichte der Aesthetik erwähnen, welche dieselbe zum Gegenstande einer in sich abgeschlossenen selbstständigen Forschung gemacht haben, mag hier zuvor ein kurzer Rückblick auf die Literatur dieses Gebiets gegeben werden. **Zimmermann** (in seiner, in mancher Beziehung verdienstlichen *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*, Wien 1858. W. Braumüller) erwähnt eines zu Regensburg 1799 erschienenen *Entwurfs zur Geschichte und Literatur der Aesthetik* von **Koller**, den er aber nicht gelesen hat. Sodann hat **Solger** in seinen *Vorlesungen über Aesthetik*, (herausgegeben von Heyse, Leipzig 1829) einen kurzen Abriß der Geschichte der Aesthetik, sowie in seinem *Erwin* eine Kritik seiner Vorgänger gegeben; ebenso **Schleiermacher** in seinen *Vorlesungen über Aesthetik* (herausgegeben von Lommatzsch. Berlin 1842). Außerdem ist etwa noch **Zeising** zu nennen, welcher theils in seinen *Aesthetischen Forschungen*, sowie in seiner *Neuen Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers* (Leipzig 1852) auch die Geschichte der Aesthetik berücksichtigt. In der außerdeutschen Literatur ist noch weniger anzuführen, eigentlich nur **Pictet**, welcher in seinem Buche *Du beau dans la nature, l'art et la poësie* (Paris 1856) eine Art geschichtlicher Zusammenstellung von ästhetischen Theoremen liefert, die aber weder einen historischen noch einen kunstwissenschaftlichen Werth besitzt; während **Cousin** in seinem Werke *Du vrai, du beau et du bien.* (Paris 1857) nur auf die platonischen Ansichten vom Schönen Bezug nimmt. Neben jenen allgemeineren, wenn auch immerhin nur gelegentlichen Betrachtungen der geschichtlichen Entwicklung der Grundbegriffe giebt es nun noch eine große Anzahl monographischer Abhandlungen und Werke über einzelne Gebiete der Geschichte der Aesthetik, von denen in Betreff der ästhetischen Ansichten im Alterthum das gediegene Werk **Ed. Müller's** *Geschichte der*

Theorie der Kunst bei den Alten 2 Bände (Breslau. Jos. Max et Co. 1834. 1837.) nicht nur das bedeutendste, sondern bis jetzt überhaupt einzige ist. Denn Hildebrand's Buch *Aesthetica literaria antiqua classica* ist nur ein schwacher und ganz unkritischer Versuch, die wesentlichsten Aussprüche über ästhetische Fragen im Alterthum zusammenzustellen, während Teichmüller's *Die Poetik des Aristoteles* sich nur mit Aristoteles, wenn schon in sehr ausführlicher Weise, beschäftigt.

Einzelne Erörterungen über die Aesthetik der Alten finden sich ferner in denjenigen Werken, welche entweder die Geschichte der Philosophie überhaupt oder doch die der Philosophie des Alterthums im Besondern behandeln — unter denen der letzteren Art sind als von Wichtigkeit besonders die Werke von Ritter, Brandis und Zeller zu nennen —; endlich in einigen Specialwerken, welche die philosophischen Systeme einzelner alten Philosophen darstellen, wie C. F. Hermann's *Geschichte und System der platonischen Philosophie*, Biese's *Philosophie des Aristoteles*, Ruge's *Platonische Aesthetik*, Egger's *Essay sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (Paris 1849), Bernays' *Grundzüge der verlorenen Abhandlungen des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie.* (Breslau 1857), Spengel's *Ueber die κάθαρσις τῶν παθημάτων. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles* (München 1859), sowie die trefflichen Abhandlungen Ad. Stahr's zu *Aristoteles' Poetik* in den Halleschen Jahrbüchern S. 1664 ff., seine *Einleitung zur Uebersetzung der Poetik* (Stuttgart Krais & Hoffmann 1860) und seine Schrift *Aristoteles und die Wirkung der Tragödie* (Berlin 1859); ferner Reinkens, „Ueber die „Katharsis des Aristoteles“ (Breslau 1870); Creutzer's *Plotinus Buch über die Schönheit* (Heidelberg 1814) und Lindeblad's *Plotinus de pulcritudine* (Lundae 1830). Dies ist, wenn man etwa noch Herrmann's *Aristoteles de arte poetica* und H. Metz's *Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten*, endlich Lotheisen's „Cicero's Grundsätze und Beurtheilung des Schönen“ (Brieg 1825. Gymnasialprogramm.) hinzufügt, so ziemlich Alles, was an Schriften über die Aesthetik der Alten zu erwähnen wäre.

Von Kritikern über Aesthetik ist besonders Danzel zu nennen. Von ihm gehören namentlich hierher seine Abhandlung *Ueber die Aesthetik der Hegel'schen Philosophie* (Hamburg 1844), sowie *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe* (in Fichte's *Zeitschrift für Philosophie und spekulative Theologie.* 1844. XII. 2. S. 201 ff. 1845. XIV. 2. S. 161 ff. XV. 2. S. 192 ff.) [1])

Alle diese Werke und Abhandlungen genügen jedoch dem Begriff einer allgemeinen Geschichte der Aesthetik schon deshalb nicht, weil sie sich nur mit einzelnen Theilen derselben beschäftigen, abgesehen von sonstiger Unzulänglichkeit oder Vortrefflichkeit des Geleisteten. Das erste vollständige und bis jetzt, weil es das einzige ist, noch zu Recht bestehende Hauptwerk ist das oben erwähnte von Robert Zimmermann, welches mit nicht zu verkennender Sorgfalt den geschichtlichen Stoff in seiner ganzen Mannigfaltigkeit gesammelt und gedanklich verarbeitet hat. Dennoch ist dies Werk eigentlich keine kritische Geschichte der Aesthetik, sondern mehr eine von einem bestimmten Standpunkt aus, nämlich dem des Formalismus, sich äufsernde fortlaufende Kritik über die Ansichten der Aesthetiker; eine Kritik, die entweder zu keinen oder

[1]) Die kritischen Abhandlungen Danzel's sind gesammelt und herausgegeben von O. Jahn. Leipzig 1858.

nur zu einseitigen Resultaten führt. Da der Verf. aufser dieser *Geschichte der Aesthetik* selbst noch eine *Aesthetik als Formwissenschaft* herausgegeben hat, so wird in unserer Geschichte der Aesthetik dieser sein Standpunkt und damit auch jener Mangel in seiner Bearbeitung der Geschichte dieser Wissenschaft zur Erörterung gelangen. Nur dies mag hier im Einzelnen noch erwähnt werden, dafs Aussprüche wie der (Vorrede p. X), dafs „zum Glück der Einflufs der Theorie auf die ausübende „Kunst in der Regel geringer als umgekehrt die Einwirkung der „Werke der letzteren auf die Ausbildung der ersteren“ sei, sowie die ziemlich vorurtheilsvolle Auffassung des wahren Wesens der spekulativen Philosophie, welche letztere er für die „entnervende Verflachung, welche „sie in der Kritik erzeugte“, verantwortlich machen will, die Sympathie des denkenden Lesers für seine Betrachtungsweise um so weniger zu erregen geeignet sind, als sich seine eigene Kritik weder durch besondere Tiefe noch durch Klarheit auszeichnet.

Wenn wir uns aus dem angedeuteten Grunde vor der Hand mit diesen Bemerkungen über Zimmermann's Bearbeitung der *Geschichte der Aesthetik* begnügen müssen, so wäre uns eine solche Beschränkung in Betreff des neuesten, das Gebiet behandelnden Werkes, nämlich der *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* von Hermann Lotze (München. Literarisch-Artistische Anstalt von J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1868) eigentlich aus gleichem Grunde nicht gestattet. Da indessen sein Werk einen Anspruch auf objektive Begründung der darin ausgesprochenen Ansichten um so weniger erheben kann, als die ganze Darstellung mehr in der schönrednerischen Form eines geistreichen Eklekticismus auftritt, und ohnehin Einzelnes später darüber, im Anschlufs an die Aesthetik Herbarts gesagt werden wird, (s. unten Kritische Notiz zu Nro. 556) so müssen wir auch über diesen neuesten Geschichtsschreiber der Aesthetik an dieser Stelle eine eingehendere Charakteristik uns versagen.

8. Zu Nro. 26 (S. 57): . . *Konstante Fortschritt, welcher das ewige Naturgesetz des Geistes ist.*

Zimmermann bemerkt von seinem Standpunkt eines abstrakten Formalismus aus in seiner *Geschichte der Aesthetik* (S. 781), dafs „die soge„nannte historische Kritik der vollendete Gegensatz der (nämlich Her„bart'schen) ästhetischen“ sei, und setzt zur Erläuterung hinzu: „Wäh„rend diese (die ästhetische Kritik) sich nur an das Bild, unbekümmert „um dessen Resultat (?) wendet und darüber leidenschaftslos ihr Urtheil „fällt, heftet jene sich an die Existenz und weckt dadurch zugleich „Zu- oder Abneigung. Das Dasein des Werkes ist ihr eigentliches „Problem, nicht das So- oder Anderssein; und statt wie diese zu „beweisen, dafs das für klassisch erklärte nicht anders habe sein-sollen, „begnügt die historische Kritik sich darzuthun, dafs es nicht anders habe „sein können. Ihr Wesen ist *historisches Begreifen*, das Wesen der ästhe„tischen Kritik *ästhetisches Beurtheilen*. Diese vergifst den Künstler über „dem Werke, jene das Werk über seinem Ursprung“. Hiegegen ist, abgesehen von der schiefen Auffassung der *historischen Kritik*, nur dies zu sagen, dafs, wenn das *Beurtheilen* kein Begreifen ist und nicht auf ihm beruht, es eben nur ein subjektives, mit Vorurtheilen behaftetes Urtheilen ist. Sondern die Wahrheit liegt auch hier, nicht in der Mitte zwischen beiden Gegensätzen, sondern in ihrer Einheit. Der absolute (nicht abstrakte) Werth eines Kunstwerks liegt darin, dafs es als Produkt zweier Faktoren

begriffen wird, deren einer die objektive Idee, der andere der schöpferische Geist des Künstlers ist. Wäre nur das *Soll*, gleichsam der ästhetische Imperativ, das berechtigte Kriterium, so ist doch zu fragen, woher denn der Philosoph den Inhalt dieses *Soll's* nimmt. Wie er sich bei der philosophischen Betrachtung der Natur doch zunächst den Naturobjekten, denen keines seinem *Soll* völlig entspricht, gegenüberbefindet und aus ihnen erst den Inhalt des *Solls* abstrahirt, also einzig aus der *geschichtlichen* Existenz der Natur den Begriff derselben in seiner konkreten Mannigfaltigkeit schöpft — sonst müfste er sich lediglich mit dem inhaltsleeren Begriff der *Natur* als abstrakten Gegensatzes zum Geist begnügen —: so verhält er sich auch zu dem Kunstwerk und zu dem Reich des Schönen überhaupt. Der Gedanke, dafs die begriffliche Genesis einer konkreten Sphäre sich zugleich als ihre geschichtliche Genesis offenbare und umgekehrt — mag man dies nun *historische* oder *idealistische* Kritik nennen, wir können beides nicht von einander trennen — ist das wahre Wesen der philosophischen Spekulation; und dieser Gedanke, weit entfernt einen unvermittelten Widerspruch gegen die *ästhetische* Kritik zu bilden, enthält vielmehr diese als wesentliches Moment in sich und ist somit die wahrhafte Aufhebung jenes von Zimmermann künstlich konstruirten Gegensatzes, in welchem nur das Eine richtig ist, dafs Das, was er *ästhetische Kritik* nennt, in der Einseitigkeit des Gegensatzes verharrt.

Es ist daher zwar wahr, dafs der abstrakte Formalismus der Herbart'schen Aesthetik „den Künstler über dem Werke vergifst" — und das ist eben ihre Einseitigkeit —, nicht aber ist es wahr, dafs die spekulative Aesthetik „das Kunstwerk über seinem Ursprunge vergäfse"; im Gegentheil: es liegt ja gerade — wenn es denn doch historische Kritik sein soll, was die Spekulation charakterisirt — in der Natur der geschichtlichen Betrachtung, nach der Entwicklung, d. h. nach dem wahren Wesen des Werkes zu forschen. Man sieht also, dafs Zimmermann am Schlusse seines Satzes mit sich selbst in Widerspruch geräth und gerade als Resultat seines Beweises hinstellt, was er widerlegen wollte. Dafs solche schiefe Auffassung des Wesens der *Aesthetik* nothwendig zu den allerdürftigsten Konsequenzen führen mufste, sobald sich der abstrakte Formalismus dem realen Gebiet der Künste selbst gegenüberfand, zeigt z. B. die vollkommen mifsverständliche Gliederung der Künste selbst. Auf welche jedem Verständnifs der Künste hohnsprechende Weise der „strenge Denker in Betreff der Scheidung des reinen Schönen von „allen dasselbe begleitenden und das Gemüth des Beschauers in „Anspruch nehmenden Zusätzen" (Zimmermann S. 793 ff.) beispielsweise die Künste gliedert, davon wird später (Nro. 550) die Rede sein. Die blofse Thatsache, dafs der abstrakte Formalismus in seinen praktischen Konsequenzen zu solchen nicht nur trivialen, sondern dem eigentlichen Wesen des Künstlerischen und auch des Schönen durchaus widersprechenden Resultaten gelangt, giebt einen hinlänglichen Werthmesser für die Wahrheit seines Princips und die Zulässigkeit seiner Anwendung auf die konkreten Gebete des Geistes. Wenn dieser Formalismus also sich selbst als *Realismus* bezeichnet, so ist dabei zu bemerken, dafs in ihm nichts weniger zur Geltung kommt als das wahrhaft Reale, weil dies, sofern eins den Inhalt des Andern bildet, mit dem wahrhaft Idealen stets zusammenfällt. Auf Jeden, der den substanziellen Reichthum der vom Idealismus erarbeiteten Gedankenresultate mit der Dürftigkeit der formalistischen Resultate des Herbartianismus zu vergleichen im Stande ist, machen solche Einwürfe einen wunderlichen Eindruck.

9. Zu Nro. 28 (S. 68): . . . . *zur konkreten Wahrheit des spekulativen Gedankens sich erhebt.*

Zimmermann, mit dem, als erstem und bis jetzt einzigem Verfasser einer *Geschichte der Aesthetik* — denn Lotze kommt hier kaum in Betracht, da seine Geschichte einestheils nur die deutsche Aesthetik behandelt, anderntheils kaum auf den Titel einer, sei es kritischen sei es pragmatischen, Geschichte, im strengeren Sinne des Worts, Anspruch machen kann — wir uns hier neben dem trefflichen E. Müller ausschliefslich zu beschäftigen haben werden, hat es versäumt, nach einem solchen Gesetz des inneren Entwicklungsganges, wie er sich in der Aufeinanderfolge der geschichtlichen Perioden wiederspiegelt, überhaupt zu forschen, geschweige denn es näher zu bestimmen; sondern bei ihm liegt die Periodeneintheilung als ausdrückliches Schema lediglich in dem Inhaltsverzeichnifs ausgesprochen. Indem er sein Werk in vier Bücher theilt, räumt er der antiken Aesthetik von vorn herein nur die Bedeutung einer *Vorstufe* ein und lässt die eigentliche Geschichte der Aesthetik, weil sie hier zuerst in der Form eines Systems auftritt, mit Baumgarten beginnen, wobei dann freilich unerklärt bleibt, wie die Aesthetik trotz des rücksichtlich des Inhalts bedeutenden Fortschritts, wie er sich in Lessing offenbart, wieder in Systemlosigkeit zurückfallen konnte. Hier sieht man recht deutlich, wie innerhalb des Formalismus als solchen durchaus kein substanzielles Begreifen möglich ist. Von Baumgarten ab zerfällt nun für Zimmermann die Geschichte der Aesthetik in drei Abschnitte, wovon der erste bis Kant, der zweite bis Hegel reicht. Gegen die *Aesthetik des Idealismus* des letzteren Philosophen gehalten, erscheint ihm dann als die höhere Stufe natürlich die *Aesthetik des Realismus*, zu der er sich selbst, als Schüler Herbart's, bekennt. Auf dieser Stufe hat nun die Aesthetik die Bedeutung einer „reinen Formwissenschaft“ angenommen; ein Begriff, dessen Werth sich später ergeben wird. — Diese, vorläufig eine Kritik Zimmermann's bei Seite lassende, Note sollte nur zur Information des Lesers dienen und die Verschiedenheit in der Auffassungsweise des geschichtlichen Entwicklungsganges seitens des genannten Philosophen von der des Verfassers andeuten. Nur dies Eine ist allerdings zu betonen, dafs Zimmermann eine Einleitung in die Geschichte nicht für nöthig hält, wodurch etwa der allgemeine Gang hätte angedeutet werden können, sondern sofort auf der ersten Seite mit Plato beginnt. Im Uebrigen werden wir nur selten auf Zimmermann kritisch eingehen können, da namentlich seiner Darstellung der antiken Aesthetik eine eigentlich organische Entwicklung mangelt und er aufserdem Alles durch die Brille seines *Formalprincips* betrachtet.

10. Zu Nro. 29 (S. 70): . . . *dies völlige, für unsre moderne Anschauung höchst auffällige Auseinanderfallen der Kunstproduction und der Kunstkritik im Alterthum u. s. f.*

Auch der einsichtsvolle E. Müller ist in dieser Einseitigkeit befangen. Im Eingange zum 5ten Abschnitte seiner vortrefflichen *Theorie der Künste bei den Alten* (II. S. 285), welcher die Zeit vom 2ten Jahrhundert nach Christi behandelt, spricht er zunächst seine Verwunderung darüber

aus, dafs „die Kunsttheorie eines Zeitalters, bei aufmerksamerer Betrach- „tung, sich nicht in dem Grade abhängig von dem Zustande der Kunst „in demselben zeige, wie man dies wohl Anfangs zu glauben geneigt sei", und konstatirt dann: „Zu der Zeit, als ein Phidias eben mit den „grofsartigsten Werken der bildenden Kunst hervorgetreten war, mit „Werken, deren Ausdruck der Majestät der Götter, ja des höchsten Got- „tes nach dem Urtheil Quinctilians, der aber nur dem herrschenden „Gefühle Worte gegeben zu haben scheint" (hier haben wir also die Kraft des kritischen Instinkts im Volksbewufstsein), „vollkommen „gleich kam, . . . damals, als in der *Gruppe der Niobiden* ein Werk von „dem reinsten, edelsten tragischen Pathos sich den Augen der Griechen „enthüllte und die heitere Muse eines Sophokles ihre unsterblichen „Gesänge ertönen liefs, zu eben dieser Zeit wagte Plato die Kunst für „eine Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, Kolossalbilder, wie das „des olympischen Jupiters, für leere Truggestalten, die mit der Trugred- „nerei der Sophisten zu vergleichen wären, die tragische Kunst für einen „Zunder der weiblichen Lust am Weinen und Klagen zu erklären und so „der gesammten Kunst seiner Zeit das Todesurtheil zu sprechen, wäh- „rend Aristoteles, obwohl dem Zeitalter eines schon weniger idealen „Kunststyls angehörend, die Würde der Kunst in den ehrendsten Aus- „drücken anerkannte . . ." u. s. f. —

Noch stärker tritt dann diese Differenz im Zeitalter des Plotin auf, wie Müller nachweist und daraus den Schlufs ziehen zu wollen scheint, dafs die rechte Einsicht in das tiefere Wesen der Kunst immer erst dann gewonnen werde, wenn — und dadurch dafs — die Künste selbst in Verfall gerathen, sowie dafs diese gewonnene Einsicht gar keinen Einflufs auf die Kunst selbst ausübe. Diese Bemerkung ist, wenigstens für das Alterthum, richtig, allein die Gründe dieser Erscheinung werden von Müller nur nach dem Schein eines äufserlichen Kausalnexus, dem sie nämlich widersprechen, also blos verständig beurtheilt, nicht nach ihrem inneren Wesen erfafst. Es kann daher nicht auffallen, wenn er später in dem Rückblick auf die Gesammtentwicklung der antiken Kunsttheorie am Schlufs seines Werkes (S. 340) geradezu in Widerspruch mit dieser Bemerkung geräth, indem er den Verfall der Kunsttheorie dem Verfall der Kunst beimifst. Er sagt nämlich: „Die Kunsttheorie des Alterthums „mufste untergehen mit der Kunst" [1]) (oben hatte er richtig gezeigt, dafs die eigentliche Kunsttheorie sich erst mit dem Verfall der Kunst zu ihrer eigentlichen Höhe erhob), „deren Flammen ihr Leben und Wärme mit- „theilten" (die Kunst-Werke bleiben ja aber doch für die Kunsttheorie bestehen!), „sie mufste mitverschüttet werden bei dem schauerlichen Sturze, „der im vierten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung den stolzen „Bau der antiken Welt" (überhaupt) „zertrümmerte." — Dies ist nämlich der einzig wahre Grund: Die antike Kunsttheorie ging unter, weil die Antike überhaupt, nicht blos die Kunst der Antike, unterging. Gleichdarauf widerspricht nun Müller diesem Widerspruch selbst wieder in den Worten: „Aber während die Kunst selbst, nicht die bildende „allein, sondern ebenso die in Rede und Schrift, allmälig ihrem Unter- „gange sich näherte, während hier ein langsames Dahinwelken dem gänz-

[1]) Noch schärfer und einseitiger drückt er diesen Gedanken in der Einleitung (Bd. I. S. 3) aus, indem er sagt: „Eine grofssinnige Kunsttheorie aber, kann sie aus der „ersterbenden oder gar erstorbenen Kunst hervorwachsen?" Dies ist also gerade das Gegentheil von Dem, was Vischer meint. (s. u.)

„lichen Absterben vorausging und es vorbereitete, mufste die Kunstlehre „noch kurz vor ihrem Untergange Blüthen treiben, die, wie wir uns so eben überzeugten, eher die „schönste Entwicklungszeit als „Untergang und Absterben zu weissagen schienen".

So stehen wir also vor einem Räthsel? Nicht, wenn, statt des blos verständigen Auseinanderhaltens der beiden Seiten, die so als in einem willkürlich vorausgesetzten Parallelismus gefafst werden, sie vielmehr in ihrer Wahrheit, nämlich als zu einander sich negativ verhaltende Momente, begriffen werden. Diese Stellung der instinktiven Praxis zu der reflektirenden Theorie hat auch Vischer mit den Worten: „Was in Gedanken als ein Ganzes auferstehen soll, mufs in der Wirklichkeit abge„blüht sein", ausdrücken wollen, obgleich er diesem Ausspruch eine zu weit reichende Bedeutung verleiht. — Aber eine andere Bemerkung Müller's, welche doch wieder für sein inniges Verständnifs des eigentlichen Wesens des Alterthums ein werthvolles Zeugnifs liefert, ist die, dafs sich in der Auffassungsweise des Plotin — gleichsam als ein Symptom des nahenden Bruchs der antiken Welt — bereits ein „Hinausragen des „Kunstgedankens über die Kunstform" ankündige, womit, wie er ausdrücklich hinzusetzt, eigentlich der Boden des Alterthums bereits verlassen sei. In der That reicht der Geist Plotins, obwohl er noch mit allen Wurzelfasern in der Antike haftet, mit seinen Gedankenblüthen doch gleichsam vorahnend schon in die neue Zeit hinein. Es ist, als ob ein vorzeitig verirrter Strahl von der Morgenröthe der modernen Spekulation in ihm gezündet, der dann freilich wieder in der langen Dämmerung des Mittelalters mit ihrer Verwirrung und Zerstörung erlosch, um die letzten Spuren der Verwesung des Alterthums zu vertilgen und den Boden, wenn auch mit Blutströmen gedüngt, für den Saamen einer neuen Zeit empfänglich zu machen.

11. Zu Nro. 31 (S. 73): . . . *weil die nachahmende Kunst nichts Zweckmäfsiges schaffen könne.* . . . .

Dafs auch heutigen Tages bei gewissen Nationen hinsichtlich des eigentlichen Wesens der Kunst noch ein ähnlicher Standpunkt eingenommen wird, geht schon aus der Thatsache hervor, dafs Das, was wir Deutschen schlechtweg „Kunst" in der specifischen Bedeutung dieses Worts nennen, bei den Franzosen und Engländern nicht ohne den Zusatz *beau* oder gar *fine* verständlich ist. *Beaux-arts* und *fines-arts* sind die Künste im Gegensatz zum Gewerbe. *Art* schlechthin umfafst alles Handwerkliche, ja Industrielle, ebenso wie nach anderer Seite hin *philosophy* das Mechanische. Schon Hegel hat sich über den Mifsbrauch des Worts *philosophy* bei den Engländern lustig gemacht, indem er nachweist, dafs Thermometer und Barometer bei ihnen als *philosophische Instrumente* gelten und selbst ein Minister von einer *philosophischen Methode der Ackerbebauung* redete. Als Belag für den Mifsbrauch des Worts *art* kann das Citat eines Berichts über eine gegen Ende 1870 stattgefundene Sitzung des londoner Kunstvereins *(society of art)* hier seine Stelle finden. Es heifst darin: „In der jüngsten Sitzung der londoner *Society of Arts* „verlas Herr Silber eine Abhandlung über eine neue Methode, Städte, „Fabriken und Wohnhäuser vermittelst vegetabilischer oder „Mineralöle zu beleuchten. Die Methode bezweckt, von einem meh„rere Gallonen Oel fassenden, unter dem Dache des Hauses angebrachten „Reservoir das Oel durch Röhren (wie dies mit dem Wasser geschieht) „über das Haus zu verbreiten."

12. **Zu Nro. 34 (S. 80):** . . . *dafs die Begriffe des Schönen und Künstlerischen (bei Plato) gänzlich auseinanderfallen.* . . .

Dieser Punkt wird weder von Ruge noch von Zimmermann hinlänglich hervorgehoben, während Zeller *(Geschichte der Philosophie des Alterthums)* und Brandis ihn wenigstens andeuten, ohne indefs auf die tieferen, in seiner Grundanschauung liegenden Motive zurückzugehen. Was Zimmermann betrifft, so geht er sogar in seiner Verkennung der schiefen Auffassung des *Schönen* seitens Platos soweit, die in dieser Fassung des *Schönen* selbst liegenden Widersprüche als verschiedene Seiten desselben erklären zu wollen. Zwar charakterisirt er den platonischen Standpunkt (S. 5) im Allgemeinen richtig dahin, dafs „die beinahe ausschliefsliche Würdigung des Schönen aus dem ethisch-politischen Gesichtspunkt der hervorstehendste Charakterzug der platonischen Lehre vom „Schönen und von der Kunst" sei. Letzterer Zusatz verschiebt indefs schon die Richtigkeit des Satzes, weil er die Vorstellung erregt, als ob Plato dem Schönen und dem Künstlerischen vom ethisch-politischen Standpunkt denselben Werth beimesse, was er so wenig thut, dafs sie bei ihm gerade als Gegensätze auseinanderfallen. Er fährt fort: „Nicht unabhängig für sich ziehen beide" (im Gegentheil: ganz unabhängig von einander), „sondern das Schöne nur insofern als es das Wahre „und Gute, die Künste nur in sofern als sie den Staat berühren, seine „Aufmerksamkeit auf sich, und beide erscheinen demnach im Ganzen „seiner Philosophie nur von untergeordneter Bedeutung". Indem so Zimmermann den begrifflichen Widerspruch zwischen dem *Schönen* und dem *Künstlerischen* im Plato zu verwischen versucht und dadurch selbst mit sich in Widerspruch geräth, stellt er dann weiter, indem er das Künstlerische fallen läfst, den noch viel vergeblicheren Versuch an, die Widersprüche in dem platonischen Schönen für sich als die verschiedenen Seiten des Begriffs zu erklären, in denen man „eine gewisse Rangord„nung wahrnehmen könne". Diese Rangordnung erscheint aber als eine sehr ungewisse und unklare. Er sagt, dafs man „sie" (nämlich dem Wortlaut nach beide: das Schöne und die Künste, dem logischen Zusammenhange nach aber nur das Erstere) „an keinem Orte der platonischen „Schriften gesammelt finde, dagegen an den verschiedensten zerstreut, „in gröfserer Ausführlichkeit im *Philebos,* im *Phädros*, im *Gastmahl* und „in den *Büchern vom Staate.* Die genannten Dialoge" (sagt Z.) „ergänzen einander, denn in jedem derselben behandelt er eine andere „Seite des Schönheitsbegriffs, und wir können in denselben eine gewisse „Rangordnung wahrnehmen. So schildert er im *Philebos* vom psycholo„gischen Standpunkt aus die subjektive Seite des Schönen, dessen Ein„druck auf den aufserhalb befindlichen Beschauer; in den *Büchern vom „Staate* dagegen vom metaphysischen Standpunkt dessen objektive „Seite, das Schöne an sich, das den Eindruck hervorruft; im *Phädrus* „und im *Gastmahl* aber das vereinigende Band, die Liebe zum Schönen „und die Sehnsucht nach Vereinigung mit demselben, welche eine Folge „zugleich des subjektiven Genufses und der Alles überwältigenden Macht „des schönen Gegenstandes ist."

Dies klingt zwar sehr plausibel; wie wenig es aber in Wahrheit haltbar ist, geht schon aus dem logischen Fehlschlufs in den letzten Worten hervor. Hier wird nämlich die *Liebe* als die Einheit des subjektiven Genusses, was vorhin „Eindruck auf den Beschauer" genannt

wurde, und der (wohl also objektiven) „Macht des schönen Gegenstandes" bezeichnet. Allein diese Macht ist doch nicht, wie man nach der vorhin gegebenen Erklärung folgern müfste, „das Schöne an sich" im Gegensatz zu seiner Beziehung auf ein Subjekt, sondern bezeichnet wieder nur den *Eindruck* auf den Beschauer, d. h. nicht die objektive, sondern dieselbe subjektive Seite, nämlich seine Beziehung auf den Geniefsenden. Oder aber, wenn wir das *Schöne an sich* als das den Eindruck bewirkende gelten lassen, so ist dieser Eindruck im Subjekt oder das Schöne in der Vorstellung nicht mehr das Schöne, sondern eben schon die Erkenntnifs davon und die Lust daran, d. h. die Liebe, also das vorgeblich beide Seiten vereinigende Band. Denn hoffentlich fafst Z. die platonische Liebe nicht im Sinne eines auf den materiellen Besitz gerichteten Begehrens. Wie wir also auch die Sache betrachten mögen: die vorgebliche Trennung der beiden Seiten und ihre Einheit in der Liebe fällt durchaus in Nichts zusammen. Zwar führt Z., indem er jene vorgebliche Doppelseitigkeit als ein *Wechselverhältnifs* fafst, dessen „vollständige zusammenhangende Darstellung aber in den genannten wie „in den übrigen Gesprächen Platos vergebens gesucht werde" — sehr begreiflich, da ihm diese Vorstellung von Z. nur untergelegt wird — dies noch weiter aus, ohne aber einen neuen zwingenderen Grund beizubringen. Seine ganze folgende, theils aus seitenlangen, den betreffenden Inhalt der Dialoge wiedergebenden Uebersetzungen, theils aus gelegentlichen, stets auf einen Erklärungsversuch der Unklarheiten und Widersprüche gerichteten Reflexionen bestehende Darstellung der platonischen Ideen, ist, wenigstens soweit sie das Schöne behandelt, wenig erquicklich und für das Verständnifs Platos deshalb nicht förderlich, weil etwas nicht verständlich gemacht werden kann, was an sich unklar und unbestimmt ist, wie das unverkennbar Phantastische und Abstrakte in der platonischen Grundanschauung. Wenn wir in dem kaleidoskopischen Wechselspiel des platonischen Vorstellens eine Idee als festen Punkt betrachten dürfen, so ist es die Stelle im Phädros, worin er seinen Idealhimmel oder wie er sagt, „den überhimmlischen (ὑπερουράνιον) Raum" beschreibt, „den kein Dichter auf Erden je besang noch jemals würdig „besingen wird", weil „das farblose, gestaltlose, untastbare, wahrhaft „seiende Sein[1]) nur zu schauen sei, wenn Vernunft die Seele leitet." Es geht nämlich aus dieser rein negativen Bestimmung des wahrhaften Seins, dem jeder positive Inhalt mangelt, die völlige Leerheit des abstrakten Ideals unwidersprechlich hervor. Dieses aus lauter Negationen des Wirklichen und Konkreten zusammengesetzte Sein, ist so wahrhaft ein Nichts oder vielmehr das (ebenso abstrakte) Nichts; denn die Idee schafft sich nur dadurch einen Inhalt, dafs sie in Wirksamkeit tritt, d. h. zur Verwirklichung und Wirklichkeit übergeht. Diese ihre Verwirklichung — wie unvollkommen sie als mit der Zufälligkeit behaftete Wirklichkeit auch sein mag — enthält, als ihre Genesis, zugleich doch auch wieder ihre konkrete Wahrheit. Zimmermann hätte füglich seine Leser mit diesen den Sinn in Wahn hineinziehenden Phantastereien, die er ohne ein Wort des Bedenkens seitenlang wiedergiebt, verschonen können, da für die Sache selbst, d. h. für den Begriff des Schönen, nicht das Ge-

---

[1]) Zimmermann S. 23 übersetzt sogar „wirklich seiende Sein", was den Widerspruch ohne Schuld Platos noch krasser macht, weil eine farblose, gestaltlose und stofflose Wirklichkeit denn doch ein allzu kurioses Ding wäre. Die angezogene Stelle steht im Phädros cap. 28.

ringste damit gewonnen wird. Und wenn er gar am Schlufs „dieser „wunderbaren Rede" Platos bemerkt, dafs sie „mit Recht seit jeher „als eine der glänzendsten und erhabensten Entzückungen eines mit „dichterischem Schwung philosophirenden Geistes gepriesen „worden sei", so kann man sich doch nicht verhehlen, dafs schon darin allein sich eine Armuth des philosophirenden Geistes offenbart, wenn er statt der Klarheit des Denkens, die dem philosophirenden Geiste allein analog und seiner würdig ist, sich solcher, wenn auch noch so erhebenden (was denn eigentlich erhebenden?) Phantastik anheimgiebt.

13. Zu Nro. 35 (S. 82): . . . *Die durch die ganze platonische Philosophie hindurchgehende Abstraktivität.*

Am meisten hat dies noch — aber keineswegs mit hinlänglicher Entschiedenheit Zeller in dem betreffenden Abschnitt seines verdienstvollen Werks *die Philosophie der Griechen* anerkannt, während der die platonische Aesthetik behandelnde Abschnitt in Zimmermann's *Geschichte der Aesthetik* in der That nur den Werth einer kritiklosen Kompilation nach Müller's trefflichem Buche besitzt, das trotz Buhle, Ritter, Zeller und Brandis doch noch immer das Beste und Vollständigste ist, was über die antike Aesthetik geschrieben wurde. — Was insbesondere Zeller, der in neuerer Zeit, namentlich bei Philologen zu hohem Ansehn auch in philosophischer Beziehung gelangt ist, betrifft, so beschränkt sich seine Darstellung der platonischen Aesthetik auf eine ziemlich nüchterne Zusammenstellung der wesentlichen Ansichten desselben, welche noch nicht 8 Seiten in seinem Werke (Thl. II, p. 608—615) einnehmen. Immerhin aber ist anzuerkennen, dafs er, trotz seiner Verehrung Platos, die Einseitigkeit oder vielmehr den Mangel an wahrem Verständnifs in der platonischen Betrachtungsweise der Kunst nicht verkennt. Was aber bei einem so klaren Kopf wie Zeller Verwunderung erregen mufs, ist, dafs auch er in jenes sophistische Missverständnifs über die vorgebliche Nothwendigkeit einer *ästhetischen* Darstellungsweise des platonischen Idealismus verfallen ist. Er sagt (Th. II, S. 355): „Wie eine künstlerische Natur nöthig war, um eine solche Philosophie „zu erzeugen, so mufste umgekehrt diese Philosophie zur künstleri„schen Darstellung auffordern". Im besten Falle stellt damit Zeller dem platonischen Idealismus das Zeugnifs aus, dafs er statt klaren logischen Denkens, des einzigen der Philosophie adäquaten Mittels, sich des blos phantastischen Vorstellens bedient habe. Dieses Dilemma wird durch keine elegante Wendung aufgehoben, wie wenn Zeller fortfährt: „Die „Erscheinung, so unmittelbar auf die Idee bezogen, wie wir dies bei Plato „finden" —? im Gegentheil, darin liegt gerade Platos Abstraktivität, dafs er die Idee nicht auf die Erscheinung bezieht, wenn man unter „beziehen" nicht etwa ein zwangweises Octroyiren verstehen will — „wird zur „schönen Erscheinung, die Anschauung der Idee in der Erscheinung „zur ästhetischen Anschauung." Das sind entweder blos schönklingende Worte oder aber das gerade Gegentheil von Dem, was Plato wirklich thut. Und Zeller selbst widerspricht dem in ausdrücklichster Weise, wenn er (S. 351) bemerkt: „Plato hypostasirt die Begriffe zu „Ideen, aber indem er nur diese für das allein Wirkliche, das Stoff„liche als solches für das Unwesentliche und Nichtseiende hält, macht er „sich die Erklärung der Erscheinungswelt unmöglich. . . . „Nur die Idee gilt ihm als der wahre Gegenstand des Denkens, das

„Einzelne hat für ihn kein Interesse u. s. f." Wie stimmt dies zu dem Obigen und zu dem (S. 355) Folgenden: „Wo die Wissenschaft „und das Leben sich so durchdringen wie bei ihm u. s. f." Diese ganze Rederei von der *künstlerischen Form seines Philosophirens*, so anmuthend sie auch für selbst phantastische und unklare Geister klingen mag, hat nicht den geringsten Werth, und für uns nur insofern ein lediglich psychologisches Interesse, als es gerade die am Buchstabengeiste haftenden Philologen sind, welche damit für Plato's abstrakten Idealismus eintreten zu müssen glauben.

Auch in Ruge's *Platonische Aesthetik* findet sich dasselbe Mifsverständnifs in Betreff der angeblich nothwendigen Form einer *ästhetischen* Behandlungsweise der Philosophie des Schönen zu rügen; ja, Ruge geht nach dem Vorgang Schelling's und Solger's (vergl. unten § 58 und § 60, besonders No. 436 und 458) noch weiter, indem er (Pl. Aesth. S. 3) bemerkt: „Es ist wahr, in Platon war die seltene Vereinigung des „Wissens und Könnens, der Philosophie und der Kunst; ein Umstand, „der zuletzt die einzige Wahrscheinlichkeit einer vollendeten „Aesthetik gewährt." Im Uebrigen ist das Ruge'sche Werk nur eine durch mehr oder weniger allgemein gehaltene Reflexionen unterbrochene Zusammenstellung von platonischen Stellen, auf Grund der Schleiermacher'schen Bearbeitung kompilirt. Eine wissenschaftliche, oder wenigstens im ernsthaften Sinne kritische Arbeit ist es nicht. Indem er vornehm die etwaigen Gegner Platos, die er als „eine ganze Heerde mit „mifstönigem, theils schulweisem theils ganz alltäglichem Geschrei nebenherlaufen" läfst (S. 5), einfach dadurch abfertigen zu können glaubt, dafs er ihnen den Vorwurf macht, sie seien nicht im Stande, Plato zu verstehen, begnügt er sich damit, alles Barocke, Widersprechende und geradezu Beschränkte, was sich in Plato's Ansichten über das Schöne und die Kunst findet, möglichst zu mildern und abzuschwächen, und thut dies überdies in einer, wie es scheint, platonisch-sein-sollenden schwülstigen und umschweifigen Sprache, der man die innere Gezwungenheit und Unnatur, d. h. die philosophische Unwahrheit, in jeder Zeile anmerkt.

Was die Gliederung des Stoffs betrifft, so kann es allerdings als eine Art Fortschritt gegen Müller betrachtet werden, dafs er zunächst alle Dialoge darauf hin ansieht, was Plato über das *Schöne* sagt, und dann erst darauf, was er von den *Künsten* behauptet. Sonst aber fehlt der ganzen Darstellung ein wirklich leitendes Princip, das als kritischer Maafsstab schon für die Anordnung der einzelnen Hauptmomente der platonischen Aesthetik benutzt werden könnte. Ruge ist eben kein Aesthetiker von Fach, und dafs er dies auch fühlt, geht am deutlichsten aus den Schlufsworten der Einleitung hervor, welche dem unkritischen Verfahren seiner Darstellung ein elegantes Mäntelchen umzuhängen versucht: „Um zu dem Kern der platonischen Aesthetik womöglich auf „platonischen Wegen hindurchzudringen, darf es uns nicht darum zu „thun sein, uns gleich an die tiefste Perlenbank hinunterzuzaubern (!), „gesetzt auch dies wäre möglich; vielmehr möchten wir das erste Auf„dämmern mit der vollen Klarheit (?) des letzten Anschauens in einem „grofsen Blicke verbinden, wohleingedenk der alten Lehre, dafs jeder „nicht philosophische Weg in's unentdeckte Land der ewigen Wahrheit „eine bedeutungsvolle Variation auf das erhabenste Thema des Menschen„geistes, die platonische aber leicht die schönste und zugleich inhalts„schwerste sei". Das sind schöngeschnitzte Phrasen, wobei man sich alles Mögliche, d. h. eben nichts Bestimmtes, denken mag. —

Vergl. übrigens über Ruge § 64 *die Aesthetik der Hegelianer*, besonders No. 519.

E. Müller in seiner sehr sorgfältigen Darstellung der platonischen Ideen über Schönheit und Kunst hat leider das Verhältnifs umgekehrt, indem er zuerst Das, was Plato von dem Wesen der Kunst sagt, auseinandersetzt und dann erst von dem Schönen handelt. Zwar erkennt er noch zur rechten Zeit (S. 57), dafs die Untersuchung über „die Fragen, wie sich Schönheit in den Werken der nachahmenden Künste „offenbaren könne und solle"?, „wie sich das Kunstschöne zu den andern „Offenbarungen des Schönen verhalte?" und „wie weit sich auch in dem „Kunstschönen die ewige Idee der Wahrheit auspräge?" nur auf der „Entwicklung der platonischen Ideeen über das Schöne" beruhen könne; aber eben deshalb hätte er gar nicht eher von Platos Auffassung des Künstlerischen sprechen sollen, bis er diese Erörterung durchgeführt. So wird seine Darstellung in der Mitte gleichsam zerrissen; und dies mag denn wohl der Grund sein, warum sein sonst so scharfer, vorurtheilsfreier Blick hie und da, wo es sich um eine kritische Sichtung und Ordnung handelte, etwas getrübt erscheint. Dennoch ist seine Entwicklung immer noch viel klarer als die Zimmermann's, welcher zum grofsen Theil aus ihm schöpfte. (Vergl. jedoch unten zu Nro. 43. S. 1165).

14. **Zu Nro. 40** (S. 91): *Nachahmung des Wirklichen, das selbst schon der Idee gegenüber blofser Schein sei . . . .*

Auf einem andern Gebiet scheint Plato den Begriff der *μίμησις* tiefer zu fassen, nämlich auf dem der Sprachphilosophie. Im *Kratylus*, diesem merkwürdigen und in der Antike fast isolirt dastehenden Versuch einer philosophischen Betrachtung der Sprache, wird nämlich die Frage behandelt, ob die Namengebung, d. h. die ursprüngliche Bezeichnung der Gegenstände durch Worte, auf einem unbedingten Naturgesetz beruhe oder, wie wir es nennen würden, auf Konvention; und da wird denn von Sokrates, nachdem er die *οὐσία* (Wesenheit) der Dinge als Begriff festgestellt hat, die Ansicht ausgesprochen, dafs, wie zwischen unsern Handlungen und den Gegenständen ein Beziehungsverhältnifs obwalte, so auch zwischen der Wortbildung und den Gegenständen, denn „Sprechen sei auch Handeln". Ohne hier den Unterschied zwischen *Wortbilden* und *Sprechen* weiter zu urgiren — obschon auf diese Verwechslung der Begriffe später logische oder vielmehr unlogische Schlüfse gebaut werden — wollen wir nur bemerken, dafs weiterhin behauptet wird, die Sprache sei kein blofses Scheinen und Meinen in Hinsicht der Dinge (*δόξα καὶ φαντασία*), sondern die Erkenntnifs derselben (*διάνοια*), d. h. das mit ihrer Wesenheit zusammenfallende Denken. Die in Wort verwandelte *διάνοια* sei nun der *λόγος*. Die Erkenntnifs — heifst es im *Sophisten* — sei das innerliche Sprechen der Seele zu sich (ohne Laut); wenn aber „der Strom der Erkenntnifs durch den Mund vermittelst „der Stimme sich äufsert, so entstehe das Wort" (*ὁ δὲ ἀπ' ἐκείνης*, sc. *ψυχῆς, ῥεῦμα διὰ τοῦ στόματος τοῦ μετὰ φθόγγου κέκληται λόγος*). Daraus wird denn gefolgert, dafs das *ὀνομάζειν* d. h. das Benennen der Begriffe (wobei die abermalige Verwechslung mit *Aussprechen* zu notiren ist) sich, wie die *διάνοια* selbst auf die *οὐσία τῶν πραγμάτων* beziehe. So ist das *Wort* — nicht, wie allein gefolgert werden könnte, als gesprochenes, sondern als geschaffenes — Ausdruck der Erkenntnifs, wie diese Abbild des Gegenstandes, und so wird denn das Sprachbilden als

eine vermittelte *μίμησις* der Gegenstände selbst erklärt. Dies wäre nun soweit ganz im aristotelischen Sinne, wenn die ganze Schlufsfolgerung nicht, wie wir gesehen, auf einer Verwechslung des Sprachbildens und Sprechens beruhte. Ja, Plato lässt sich aufserdem einen andern noch gröfseren logischen Fehler zu Schulden kommen, welcher den Werth dieser ganzen Erörterung gänzlich in Frage stellt. Er vergleicht nämlich das *ονομάζειν*, das ursprüngliche Benennen der Gegenstände, mit andern Handlungen, besonders mit denen des *Webens* und *Bohrens*, und sagt, dafs, wie als Werkzeuge hier das Weberschiffchen und der Bohrer fungiren, so bei dem Benennen der Dinge das Werkzeug (nicht, wie man erwarten sollte: die Stimme, sondern) der Name des Dinges sei. Dieser Trugschlufs führt ihn dann weiter zur Forderung eines Sprachbildners (*ὀνοματοῦργος*), welcher, als Gesetzgeber der Sprache, die Wörter nach dem Urbilde gestalte. — Dabei aber ist zu bemerken, dafs Plato ausdrücklich bei dem nachahmenden Wesen der Sprache nicht an Nachbilden von Naturlauten denkt, sondern ausschliefslich die *Wesenheit der Dinge* als Objekt der sprachlichen Nachahmung bezeichnet. Er unterscheidet daher — dies ist nur die Konsequenz seiner Ansicht von der künstlerischen Nahahmung — die sprachliche Nachahmung als die höhere gegen die künstlerische, indem er ausdrücklich bemerkt, dafs die Malerei, die Musik und die Plastik die Gegenstände nur äufserlich nachahmen durch die Mittel der Farbe, der Stimme und der Form (*χρῶμα, φωνή, σχῆμα*), die Sprache dagegen das Innere und die Wesenheit der Dinge (*συλλαβαῖς τε καὶ γράμμασιν ἡ μίμησις τυγχάναι οὖσα τῆς οὐσίας.*) Weiter führt dann der platonische Sokrates einige Beispiele solcher Nachahmung an, indem er das ganze Alphabet durchgeht, z. B. das *P* (mit Hinweisung auf *ῥεῖν, ῥοή* u. s. f.) betrachtet er als den Buchstaben der Bewegung und Aehnliches, was dann allerdings ziemlich kindisch erscheint. Uns interessirt hierbei nur die auch hier wieder hervortretende Verachtung und Verkennung der künstlerischen Nachahmung, als einer das innere Wesen der Dinge gar nicht berührenden und zum Ausdruck bringenden Thätigkeit. — Vergl. auch die treffliche Kritik der bezüglichen Stellen im *Kratylus* und *Sophisten* bei Lersch *Sprachphilosophie der Alten, dargestellt an dem Streit über Analogie und Anomalie der Sprache.* III. S. 20 ff.

15. Zu Nro. 43 (S. 97): . . *alle nachahmenden Künstler . . . zusammen mit den Ammen, Wärterinnen, Putzmacherinnen, Hetären, Barbieren, Kuchenbäckern u. s. f. zu den überflüssigen Erweiterungen des Staats.*

Wenn E. Müller, der die Ansichten Platos über den verwerflichen Charakter der nachahmenden Kunst in noch ausführlicherer Weise mit anerkennenswerther Objektivität schildert, später diesen Standpunkt gerade aus seiner hohen Idee von der Schönheit, welcher gegenüber die realen Künste ihm nothwendiger Weise nur untergeordneter Art erscheinen konnten, wenn nicht zu rechtfertigen, so doch zu erklären versucht (Bd. I. S. 37 ff.), so ist dagegen einerseits daran zu erinnern, dafs Plato gerade in einer Zeit lebte, wo die hellenische Kunst nach allen Richtungen hin, namentlich aber in der Plastik und der Tragödie, die höchste Staffel der Entwicklung erstiegen und Werke geschaffen, die uns noch heute — nach mehr als 2000 Jahren — als unerreichbare Muster und Beispiele der Schöpfungskraft des künstlerischen Genius von Hellas dastehen; sodann aber ist andrerseits doch auch darauf hinzuweisen, dafs

der Philosoph wohl am allerwenigsten, selbst wenn ihm statt solcher erhabenen Kunstwerke nur Mittelmäſsiges gegenübergestanden hätte, sich dadurch von der Idee des künstlerisch-Schönen abwendig machen und zu so grobem Miſsverständniſs ihres Wesens verleiten lassen durfte. Sondern der wahre Grund liegt eben in der durchgehenden Abstraktivität der platonischen Idealwelt. Hätte Plato die Idee, statt abstrakt, in konkreter Weise gefaſst, nämlich die Wirklichkeit als die, wenn auch beschränkte, Verwirklichung derselben, so würde er in der Kunst ebenfalls die, und zwar gegen die Wirklichkeit höhere, Verwirklichung der Idee erkannt haben. Nur dadurch, daſs er in dem abstrakten Gegensatz der Idee gegen die Wirklichkeit stecken blieb, daſs er nicht die Nothwendigkeit ihres Aus-sich-Herausgehens als Bedingung des Wieder-zu-sich-Zurückkehrens — durch welchen Prozeſs die Idee allein zur Selbst-Erfüllung mit substanziellem Inhalt zu gelangen vermag — erkannte: darin allein ist bei ihm der Widerspruch zwischen dem Schönen und dem Künstlerischen und demnach auch der Grund seiner verkehrten Ansichten von den letzteren zu suchen. —

Indessen ist anzuerkennen, daſs Müller, wenn er auch Milderungsgründe für die Beurtheilung sucht, doch sehr wohl die tiefe Differenz des abstrakten platonischen Ideals gegen die konkrete Wahrheit herausgefühlt hat. Dies geht z. B. aus den Worten hervor, in die er in seiner Untersuchung über die wahrhaft konkreten Gedanken des Aristoteles, auf Plato zurückblickend (II. S. 86), unwillkürlich ausbricht: „Plato, im „Besitz der ewigen Ideen sich wähnend, gesteht der erscheinenden Welt „nur das Verdienst zu, die Erinnerung an die Idee in Dem, der sonst „auch unverhüllt sie geschaut, zu wecken und einen Stoff darzubieten, in „welchen, wie richtig er auch an sich selbst sein mag, doch Bilder des „wahrhaften Seins hineingewebt werden können. . . . Wie wenig ent„spricht aber der Erhabenheit der Idee die Ausführung im Einzelnen. „Es ist das dürftige Schema, der Schemen des Wortes, an welchem der „Geist die erhabensten Anschauungen voll ewigen Glanzes festhalten, es „sind die meist ohne alles tiefere philosophische Bewuſstsein „gebildeten, das Zufällige neben dem Wesenhaften, das Gemeine neben „dem Hohen vereinigenden, in ihrer Umfassung und Begrenzung meist „für die philosophische Betrachtung sehr unbedeutenden Nebenrücksich„ten gehorchenden Bezeichnungen der Sprache, in welchen das wahre „Sein sich darstellen, es ist der Formalismus der abstrakten Be„griffe, in denen alle Realität einzig und allein wahrhaft sein „soll. Das ist in der That das Resultat der philosophischen „Bemühungen Plato's; und es ist ein tödtender Hauch, von dem „man, bis zu dieser innersten Stätte platonischer Gedanken„erzeugung vorgedrungen, sich angeweht fühlt, ein tödtender Hauch, „der die lachendsten, im Schein des frischesten Lebens prangen„den Fluren platonischer Weisheit auf ein Mal, ich wage es zu „sagen, in öde Wüsteneien verwandelt". — Diesen starken Ausspruch, zu welchem sich Müller unwiderstehlich hingerissen fühlt, mildert er später durch die Erinnerung daran, daſs es „nicht ein theoretisches „Interesse war, was Plato's Ideenlehre gründete". Freilich war es kein theoretisches, sondern ein praktisches Interesse, aber eben darum kein echt philosophisches. Merkwürdig aber, daſs man für die abstrusen Konsequenzen seiner „Idee des Staats" grade den entgegengesetzten Entschuldigungsgrund geltend zu machen sucht, nämlich daſs Plato kein praktisches, sondern nur ein theoretisches Interesse dabei gehabt habe.

16. **Zu Nro. 60 (S. 121):** *Seine Methode ist also wesentlich eine induktive.*

Daraus folgt aber keineswegs, dafs die Darstellung der aristotelischen Aesthetik dieser Methode zu folgen habe, sondern hier ist wie immer vom Allgemeinen auszugehen. So sorgfältig daher E. Müller (in dem 2ten Bande seines Werks) auch in seiner Darstellung der aristotelischen Kunsttheorie zu Werke geht, so hat er doch auch hier leider die logische Anordnung verfehlt, indem er, statt zuerst die Ansichten des Aristoteles über das Schöne, sowohl an sich wie in seiner Beziehung zum Guten und Wahren, zu entwickeln, sofort mit denen über die Kunst, ihren Ursprung und ihr Princip, ihren Zweck und ihre Gesetze u. s. f., beginnt, dann (S. 84—107) diese Entwicklung, welche nun naturgemäfs auf die einzelnen Künste übergehen müfste, unterbricht, um die Ideen des Schönen bei Aristoteles zu erörtern, selbst in Hinsicht auf den Unterschied gegen Plato, um schliefslich dann erst auf die *einzelnen Künste* zu kommen.

Einen noch gröfseren Mangel an logischer Gliederung des Stoffs läfst sich Teichmüller in seinen *Aristotelischen Forschungen*, deren beide ersten Bände die *Poetik* behandeln, zu Schulden kommen, wodurch Allgemeines und Besonderes — trotz der scheinbar genauen Gliederung in einen *Allgemeinen Theil,* einen *Speciellen Theil,* und weiter in Abtheilungen, Kapitel und Paragraphen — überall bei ihm durcheinanderläuft. So hat z. B. das V (letzte) Kapitel der zweiten Abtheilung des Speciellen Theils, mit dem Titel *Von der Hervorbringung des Kunstwerks*, einen ganz verwandten Inhalt mit dem des IV. Kapitels des Allgemeinen Theils, betitelt *die Principien des Kunstwerks* (S. 63—73), und es ist gar kein Grund abzusehen, warum beide fast durch den ganzen Band getrennte Kapitel nicht zusammen in eins gebracht werden könnten. Teichmüller hat also schon deshalb wenig Ursache, wie er es thut, bei jeder Gelegenheit von dem Mangel an Verständnifs des Aristoteles bei Müller zu reden, der jedenfalls das Verdienst hat, für das Studium der Aesthetik bei den Alten die Bahn gebrochen zu haben. Wir maafsen uns nicht an, die philologischen Verdienste der beiden Verfasser abzuwägen, was aber die philosophischen betrifft, so stellen wir denn doch, trotz einzelner — aus dem gerügten Mangel an logischer Gliederung des Stoffs folgenden — Mifsverständnisse bei Müller, diesen bei Weitem über Teichmüller; wenigstens haben wir die Ueberzeugung gewonnen, dafs jener wahrhaft spekulativer (wenn auch nicht denkt, doch) fühlt, während von Teichmüller weder das Eine noch das Andere gesagt werden kann. Aber durch jene oben gerügte Durchschneidung des logischen Fadens bei Müller entstehen allerdings Unzuträglichkeiten für das Verständnifs, weil nicht nur Manches in dem ersten Abschnitt Gesagte erst durch den Inhalt des zweiten erklärlich, sondern auch der Gesammtgang der aristotelischen Aesthetik dadurch verschoben wird. — Dennoch wird Müller durch sein vorherrschend richtiges Gefühl, welches, unbeirrt durch den formalen Schematismus irgend eines bestimmten philosophischen Systems, stets das Wesentliche und Bedeutsame auffafst und festhält, vor Einseitigkeiten meist, vor Widersprüchen fast immer bewahrt; und wenn er auch in Hinsicht einiger Begriffsbestimmungen, namentlich der *μίμησις* und *κάθαρσις*, des Aristoteles nicht in den letzten Grund eindringt und seine Darstellung daher nicht zu völlig zweifellosen Resultaten gelangt, so erscheint doch

der Gedanke des Aristoteles in seiner Auffassungsweise nirgend entstellt oder verstümmelt.

Um so mehr überrascht es, wenn er, bei seiner Vergleichung der aristotelischen und der platonischen Grundanschauungen — freilich nachdem er Plato in sehr nachdrücklicher Weise gekennzeichnet (s. die vorige Notiz) — sich über Aristoteles mit einer kaum zu rechtfertigenden Härte ausspricht. S. II. 91 sagt er zwar ganz richtig: „Wenn für Plato die „echte philosophische Thätigkeit ein Handeln, ein Bilden und Gestalten „ist, so ist sie für Aristoteles ein reines Erkennen; wenn jenem die „Liebe, die immer nach Aufsen treibt, die ein Aeufseres voraussetzt, „einen Stoff, der sie beseele, vor Allem das Höchste ist, so diesem die „völlige Zurückgezogenheit philosophischer Kontemplation, die andrer „Menschen gar nicht bedarf, aufser etwa insofern doch auch sie Objekte „sind des Erkennens". Nun, ist das Erkennen der Wahrheit nicht das ausschliefsliche Ziel der Philosophie? Man ist entweder Philosoph oder man ist es nicht. Als solcher hat man es nur mit dem Erkennen zu thun; dafs man nebenher noch als Mensch, als Vater, Freund, Sohn, Geliebter, als Beamter u. s. f. auch andere Interessen haben kann, versteht sich von selbst. Was haben diese aber mit dem Erkennen der Wahrheit zu thun? Wie kommt also Müller dazu, jenen verständigen Worten folgende unverständige und ungerechte hinzuzufügen: „Daher bei all' der „grofsartigen Stille, der hohen Erhebung über die niederen Regionen, wo „die Rücksichten auf Nutzen, auf Befriedigung der Bedürfnisse regieren, „doch zugleich der eisige Hauch eines erstarrenden Egoismus, einer „verödenden Selbstsucht, dessen schneidendende, verwundende „Wirkungen wir in der Ethik des grofsen Denkers schmerzlich empfin„den ... Aber im Theoretischen, wie grofs ist da Aristoteles! ..." u. s. f.

Hiegegen ist denn doch entschieden Protest einzulegen. Noch einmal: das philosophische Erkennen hat mit persönlicher Ab- und Zuneigung oder praktischer Rücksichtnahme nichts zu thun: eben darin besteht seine Reinheit (auch vom Egoismus der Empfindung), weil es nur den Gedankeninhalt fafst, gleichviel ob dieser einer Gefühls- oder einer andern Sphäre angehört. Für Aristoteles ist so der Gegenstand des Denkens und Erkennens nur als solcher von Interesse, mag es sich dabei um das Schöne oder um die Struktur eines Seefisches handeln. Hier einen Werthunterschied für das Interesse der Behandlung machen wollen, hiefse eben der individuellen Empfindung, d. h. gerade recht dem Egoismus Rechnung tragen. Wenn daher Müller klagt, dafs Aristoteles in seiner Ethik nicht mit gleicher Begeisterung wie Plato von der Liebe spricht, sondern nur eine trockene Definition der *Freundschaft* gebe, indem er den Freund als *Alterego* (*ἔστιν γὰρ ὁ φίλος ἄλλος αὐτός*) erklärt, so möchte Dies nicht nur das Tiefste in einfachster Form sein, was über die Freundschaft gesagt werden kann, sondern auch, gegen die *platonische Liebe* gehalten, das Substanziellste. Denn was giebt es Höheres als diese Negation des eigenen Ich in dem Andern und für den Andern, und wie wesenlos, schemenhaft, abstrakt und phantastisch unwahr erscheint dagegen die *platonische Liebe*, die das Schicksal aller seiner Ideale theilt, sobald er sich ernstlich an ihre praktische Definition macht, entweder in den gröbsten Materialismus umzuschlagen (man denke an seine Weibergemeinschaft im Staate und Aehnliches) oder mindestens der Lächerlichkeit anheimzufallen. — Ueberhaupt aber, was haben solche Kategorien wie *Selbstsucht*, die nur auf die praktische Sphäre, auf das Handeln, passen, mit der Philosophie zu thun? Sucht etwa der Philo-

soph, indem er nach Wahrheit strebt, sich selbst oder nicht vielmehr eben die Wahrheit? Und ist *Ethik* als Wissenschaft des Sittlichen identlich mit der praktischen Moral? — so daſs etwa die sittlichsten Menschen auch die besten Philosophen wären? Man sieht, zu welchen Einseitigkeiten Müller durch diese Vermischung des Praktischen mit dem Theoretischen geführt wird. Dennoch ist diese Stelle nur vereinzelt, im Groſsen und Ganzen würdigt er die Bedeutung des Aristoteles vollkommen.

Nicht gleiche Anerkennung können wir Zimmermann zollen, an den als Philosophen von Fach die Ansprüche einer streng gedanklichen Darstellung noch höher zu stellen wären, und der solchen Ansprüchen doch in viel minderem Maaſse genügt als Müller. Seine ganze Dartellung ist mehr ein reflektirendes Hin- und Herreden über die Ansichten des Aristoteles als eine objektive Darstellung derselben in der logischen Zusammengehörigkeit ihres Inhalts. Namentlich fällt dies bei den wichtigeren Fragen, wie z. B. bei den oben erwähnten über das Princip der *Nachahmung* und der *Reinigung der Leidenschaften* auf, wo er sich, statt selber in das Wesen dieser Begriffe einzudringen, damit begnügt, die Ansichten andrer Denker, wie Home, Lessing, Goethe, zu kritisiren, wobei ihm dann noch der Vorwurf zu machen ist, daſs er gerade die tiefer eindringenden Auffassungen andrer Philosophen, offenbar mit absichtlicher Ignorirung, gänzlich unberücksichtigt läſst. — Denn man kann wohl unmöglich bei einem Philosophen von Fach annehmen, daſs er Hegel, Vischer, Stahr u. s. f. nicht gelesen hat, da er doch, wo sich die Gelegenheit darbietet, so entschieden über sie aburtheilt. — Stahr's gerade in dieser Beziehung vortreffliche Entwicklung des Begriffs der Katharsis[1]) scheint er freilich gar nicht zu kennen. Statt dessen bewegt er sich in unfruchtbaren Kategorien von *ästhetischen Formalisten*, und *Materialisten*, *Monismus* und *Monadismus*, womit nicht nur nichts gewonnen wird für die objektive Bestimmung des Begriffs, sondern im Gegentheil durch die Fixirung derartiger, an sich stets einseitiger Standpunkte solche nähere Bestimmung gerade verhindert wird. Wenn er daher in seinem *Vorwort* (IX) bemerkt, er wolle „nicht mehr als eine Post- und „Straſsenkarte entwerfen, auf welcher alle Pfade und Irrpfade verzeichnet sind, welche die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst bisher „zu betreten versucht hat, und gelegentlich andeuten, wenn welche zu „Sackgassen geführt haben", so ist dabei zu bemerken, daſs, wenn es sich darum handelt, sich, wie in der wirklichen vielgestaltigen Natur, so in der Geschichte einer Wissenschaft zurechtzufinden, solche Karten ohne einen sicheren Führer nur zur Orientirung auf den breitgetretenen Wegen brauchbar sind. Ob aber ein Standpunkt wie der Zimmermann's, welcher die Gedankenobjekte nicht, wie Spinoza verlangt, *sub specie aeterni*, sondern darauf hin betrachtet, ob sie zum *Formalprincip* stimmen oder nicht, ein solcher sicherer Führer sei, möchten wir stark bezweifeln. Wohin ein solches stetes Fragen nach der Legitimation führt, sehen wir an den mannigfachen, wenn auch oft abgeschwächten Widersprüchen, in die er geräth, wie deren namentlich bei seiner Betrachtung des Aristoteles zahlreich nachzuweisen wären. Um hier noch einmal auf Plato zurückzugreifen, möchten wir fragen, wie folgende beide Sätze Zimmer-

---

[1]) In seiner Einleitung zur Aristotelischen *Poetik*, wovon er eine sorgfältige Uebersetzung herausgegeben, und in seinen andern Abhandlungen (s. o. S. 1153). Daſs Zimmermann diese wichtigen Beiträge zur Kenntniſs des Aristoteles unbekannt sind, scheint auch daraus hervorzugehen, daſs er sie im Vorwort gar nicht erwähnt.

mann's zu einander stimmen? Auf S. 47 heifst es: „So wäre das vor„züglichste Resultat der platonischen Untersuchung die Bedeut„samkeit der Form für die Aesthetik"; und S. 61: „Plato fafst „das Schöne zwar anfänglich als blofse Form, braucht jedoch all„mälig" (was heifst das?) „Ausdrücke, aus denen es möglich wird, „das gerade Gegentheil herauszudeuten", und das zweite *Resultat* davon ist denn dies, dafs Plato — trotzdem dafs das erste Resultat der Untersuchung über seine Aesthetik das Princip der *Bedeutsamkeit der Form* ergab — im Gegensatz zu Aristoteles, als dem *reinen Formalisten*, geradezu als der Urheber der ästhetischen Materialisten oder stofflichen Schönheitsphilosophen zu betrachten sei; was nämlich gerade so wahr und falsch ist wie die erste Behauptung. Von dergleichen Abstrusitäten, welche den Leser nur in die Irre leiten, statt ihm als Führer oder wenigstens als Wegweiser zu dienen, wimmelt das Zimmermann'sche Buch, so dafs leider zu sagen ist, dafs es vom Gesichtspunkt einer objektiven Entwicklung des geschichtlichen Ganges der ästhetischen Anschauungen wenig Werth hat. Es wird daher für uns auch nur in wenigen einzelnen Fällen geboten sein, auf seine Ansichten kritisch einzugehen.

17. **Zu No. 64 (S. 126. 127)** . . . *Als die richtige Stellung der Theile zum Ganzen ist die „Ordnung" Ebenmaafs . . . ein Uebereinstimmen Ungleicher.*

Wenn dieser Begriff des *Ebenmaafses* so gefafst wird — und dies ist denn doch wohl die richtige Fassung —, so ist gar keine Nothwendigkeit vorhanden zu der Müller'schen Korrektur der Stelle in den *Problemen* (XVII, 1), wo Aristoteles von der *συμμετρία* spricht, indem er sagt, „sie mache aus Vielen Eins, d. h. ein Untheilbares", nicht unterschiedslose Einheit; denn, fügt er hinzu: *ἡ δὲ συμμετρία κατὰ τὴν διαφορὰν πολλὰ ποιεῖ*: „Das Ebenmaafs setzt aber das Viele" (im Einen) „sei„ner Verschiedenheit nach". Er legt den Accent hier also auf die Unterschiedenheit der Theile, indem er betont, dafs sie als solche nicht im Ganzen verschwinden dürfen. Müller nun meint, es müsse heifsen: *ἡ δὲ ἀσυμμετρία* u. s. f. und übersetzt: „Mangel an Ebenmaafs läfst uns „da, wo doch Einheit sein soll, nur eine Vielheit erblicken", eine Freiheit der Uebersetzung, die sehr an Willkür grenzt. Dem Aristoteles ist es ja nicht darum zu thun, in dem Ebenmaafs das Moment der Einheit hervorzuheben, denn dies wäre die Beziehung der Theile zum Ganzen, sondern vielmehr das Moment der Verschiedenheit, wodurch ihr Verhältnifs zu einander (natürlich innerhalb der Einheit des Ganzen) bestimmt wird. Und wenn Theod. Gaza übersetzt: *res immodica* (von *res* ist hier überhaupt nicht die Rede) *multa pro sui discriminis ratione ostendit*, so ist dies so wenig eine Gewährleistung für die Richtigkeit der Müller'schen Auffassung, dafs in dieser Form das Unzutreffende derselben erst recht in die Augen springt. Denn nicht die *res immodica*, d. h. der maafslose Gegenstand, sondern gerade der ebenmäfsige zeigt das *Viele* in seiner (bestimmten) Verschiedenheit; jenes Moment führt zu blofser Verworrenheit, dieses zu ordnungsmäfsiger Unterscheidung.

18. **Zu Nro. 66 (S. 129)**: . . . *dürfe ein Gegenstand weder zu grofs noch zu klein sein.*

Wenn Müller (II. S. 98), ohne Rücksicht darauf, dafs Aristoteles, wie gezeigt, diese Erörterung in ganz allgemeinem Sinne anstellt, ehe

er die Anwendung dann auf seinen besonderen Gegenstand macht, bemerkt, die Bestimmung (der Gröfse) sei eine „ganz relative, da das „Maafs der Erinnerungskraft“ (bei der Frage nach der Uebersichtlichkeit der Fabel) „bei verschiedenen Menschen doch verschieden sei, so dafs „man nicht wisse, ob man als Norm etwa das Durchschnittsmaafs oder „die schwächste Kraft zu erachten habe“, so hat er den Aristoteles offenbar nicht verstanden. Die Relativität der Gröfse ist, in Hinsicht des Schönen, eine objektive, obgleich sie dem Subjekt entstammt; sonst gäbe es überhaupt keine objektive Schönheit, da alles Schöne nur für das Subjekt und durch das Subjekt schön ist. Diese *Subjektivität* der Schönheit ist eine objektive Bestimmung seines Begriffs, und innerhalb dieser objektiven Bestimmung liegt der *ὅρος τοῦ μήκους*, *die Grenze der Ausdehnung*. Willkürlich ist defshalb diese Norm nicht, sofern das *Uebersichtliche* etwas ganz Bestimmtes ist. Wenn der Eine weiter sehen kann als der Andere, so ist dies Nebensache, sonst könnte man auch in Betreff aller andern Anschauungen sagen, sie seien individuell, d. h. subjektiv verschieden, und dann gäbe es überhaupt kein Gesetz für die Schönheit.

Noch einseitiger fafst Zimmermann (S. 57) den Gedanken des Aristoteles, indem er, statt von Einheit (in der Bewegung) sogleich von *Zusammensetzung* spricht. — Welch' schiefer Ausdruck! Was wird denn zusammengesetzt und wer setzt zusammen? — Weiterhin sieht er denn darin weiter nichts als „eine Vorschrift für den Künstler, der Schö„nes für Menschen, als Wesen von bestimmt begrenzter Auffas„sungsfähigkeit, zu bilden hat, nicht eine objektive Bestimmung des „Schönen“; eine ziemlich leichtfertige Weise der Auslegung, da er dabei ganz vergifst, dafs Aristoteles ausdrücklich „das Schöne, sei es ein le„bendes Geschöpf oder irgend ein Ding, das aus gewissen Theilen „besteht“, nennt. Der wichtige Begriff der *Begrenzung* als Negativität der Formschönheit, oder die Bestimmung der *Einheit*, als Relativität der Gröfse, wodurch das Schöne überhaupt in die Anschauung verlegt wird, haben also weder Müller noch Zimmermann daraus erkannt.

Auch Vischer (*Aesthetik* Bd. I. S. 98) nennt *ὅρος τοῦ μήκους* eine *ganz unbestimmte Angabe*, und wenn er später (S. 102) hinzusetzt, „dafs „der Begriff des“ (in der Bewegung liegenden) „Uebersichtlichen zwar „wesentlich, aber keine Begriffsbestimmung des Schönen sei, weil er die „Grenze, nicht die innere Natur angiebt“, so vergifst er, dafs dies gar nicht die Absicht des Aristoteles ist, sondern dafs er mit dem *τὸ ὡρισμένον* zunächst die negative Bestimmung gegen das Andere selbst, und erst in der *τάξις* und der *συμμετρία* die andere, positive, d. h. nach Innen gekehrte Bestimmung ausdrücken will. Es ist in der That zu verwundern, wie Vischer Dies entgehen konnte. Wollte Aristoteles die *Begrenzung* als die alleinige, oder auch nur wesentlichste Bestimmung des Schönen hinstellen, dann brauchte er ja gar nicht die andern beiden hinzuzufügen. Hätte er aber nur diese beiden (wie Plato es thut) genannt, dann würde er gerade Das, was ihn gegen Plato tiefer erscheinen läfst, nämlich die Bestimmung der *Begrenzung* als der negativen Einheit des Schönen, übersehen haben. Wie ihm daraus ein Vorwurf gemacht werden kann, ist in der That unbegreiflich.

19. **Zu Nro. 68 (S. 131):** . . . *gar nicht unter solche Kategorien fallen.*

Der in der Anmerkung zum Text angeführten Stelle der *Politik* legt Müller den Sinn unter: „Wer nach dem Guten an sich strebt, dessen

„Handlungen sind *καλαί*, wer nach dem *συμφέρον*, dessen Handeln kann „auf diesen Namen keinen Anspruch machen". Wäre Dies die Meinung des Aristoteles, dann höbe er ja den Unterschied zwischen *schön* und *gut* auf und geriethe dadurch mit jener bestimmten Definition des Verhältnisses zwischen ihnen, wonach das Schöne insofern auch das Gute sei, als dies zugleich angenehm wirke, in Widerspruch. Aristoteles will vielmehr sagen — um den Müller'schen Ausdruck beizubehalten —: „Wer nach dem Guten an sich strebt, dessen Handlungen fallen unter „einen ästhetischen Gesichtspunkt," (d. h. sie können entweder *schön* sein, wenn sie zugleich angenehm, oder *nicht schön*, wenn sie dies nicht sind); „wer aber nach dem bloſsen *συμφέρον*, nach dem Nützlichen strebt, dessen Handlungen fallen überhaupt gar nicht unter solchen Gesichtspunkt" (d. h. sie können weder *schön*, noch *nicht schön* genannt werden); grade wie er an einer andern Stelle, von den mathematischen Figuren redend, umgekehrt darauf hinweist, daſs diese zwar unter den Gesichtspunkt des *Schönen*, aber nicht unter den des *Guten* fallen könnten (Metaph. XIII, 3) Uebrigens widerspricht der Müller'schen Auffassung seine eigne auf S. 96 gegebene Darstellung des Verhältnisses von Gut und Schön.

20. **Zu No. 46 (S. 143)**: . . . *Nachahmens von Etwas, was nicht ist, sondern blos sein müſste.*

Die Uebersetzung des Ausdrucks *μίμησις*, wenigstens im aristotelischen Sinn, durch *Nachahmung* ist ebenso unrichtig, wie umgekehrt die des Begriffs Schönheitslehre durch *Aesthetik*. Denn das moderne Wort *Nachahmung* hat eben nur den Sinn einer, sei es totalen, sei es partiellen Kopirung. So sagt man im ersten Sinn „Jemanden nachahmen", z. B. wenn ein Schauspieler eine bestimmte Person kopirt, im zweiten „Jemandem nachahmen", wenn sich die Kopirung nur auf eine bestimmte Seite des Handeln eines Andern bezieht. Müller sowohl wie Stahr behalten zwar den deutschen Ausdruck bei, verwahren sich aber mit Recht dagegen, daſs dadurch der Begriff *μίμησις* richtig, geschweige denn vollständig wiedergegeben werde. Ersterer sagt (Einleitung zur *Uebersetzung der Poetik* S. 15): „Da wir das griechische Wort seinem „philosophischen Begriff bei Aristoteles entsprechend durch unser deut„sches Wort *Nachahmung* nur unvollkommen wiederzugeben vermögen, „so sei es einstweilen gestaltet, den griechischen Ausdruck *Mimesis* so „lange beizubehalten, bis es gelungen sein wird, das Wesen der Nach„ahmung, welche Aristoteles als Princip aller Kunst aufstellt, erläuternd „aufzuhellen", später aber (S. 23) bemerkt er doch, daſs der Ausdruck *Nachahmung* der einzige sei, welcher der griechischen *Mimesis* am nächsten komme, obgleich er „die falsche Vorstellung der Gebundenheit an „das Objekt der Nachahmung, der Unfreiheit, der Abwesenheit des Selbst„schöpferischen in dem nachahmenden Künstler erzeugt. Allein wir „haben leider kein Wort, das in so naiver Einfachheit und so allgemein „anerkannt und verständlich wie das griechische die künstlerische „Thätigkeit und das gemeinsame Wesen aller künstlerischen „Hervorbringungen bezeichnet". — Sollte aber der Ausdruck *Gestaltung*, der doch sicher der letzteren Bedingung in vollem Maaſse entspricht, nicht allgemein verständlich genug sein? — Der gewissenhafte Müller verwendet eine nicht weniger als drei Seiten lange Note (II. S. 359 ff.) dazu, um sich darüber zu rechtfertigen, daſs er ebenfalls das griechische *μιμεῖσθαι*, durch *nachahmen* übersetzt habe. „Es könnte

„nämlich" — bemerkt er — „besonders an solchen Stellen, wo von „einer μίμησις Dessen die Rede ist, was gar nicht wirklich da ist, d. h. „was nicht unmittelbar in die Erscheinung tritt" — dies bezieht sich auf die aristotelische Definition der μίμησις in Hinsicht der Objekte, nämlich dafs sie dreierlei Art seien, entweder *wirklich Geschehenes* oder blos *Gesagtes*, oder *οἷα δεῖ εἶναι*, *was sein müfste* —, „die Uebersetzung der „griechischen μίμησις durch Darstellung weit zweckmäfsiger erscheinen. „*Darstellen* nämlich heifst Dem, was vorher noch keine bestimmte anschau- „liche Gestalt, was noch keine vollkommen sinnliche Klarheit hatte, „eine solche Gestalt mittheilen und es dadurch offenbarer machen als „es früher war". Er zeigt dann aber, dafs nach andrer Seite hin diese Uebersetzung auch nicht passen würde; aus ähnlichen Gründen verwirft er andere Bezeichnungen und setzt dann, wie Stahr, hinzu, dafs *nachahmen* noch (wegen der Wörtlichkeit der Uebersetzung) das passendste sei, „wenn auch nicht zu läugnen ist, dafs damit der Sprache „einigermaafsen Gewalt geschieht". Auf den Ausdruck der *Gestaltung*, der nach seiner obigen Bemerkung doch nahe genug lag, ist er also auch nicht gekommen. Dafs nun auch wir den Ausdruck *Nachahmung* beibehalten, hat seinen Grund nicht darin, dafs dies Wort dem aristotelischen Begriff am nächsten kommt — denn dies thäte sicherlich die Bezeichnung *Gestaltung* viel eher — sondern einmal weil, wie oben der Ausdruck *Aesthetik*, so auch der *Nachahmung* bereits typisch geworden ist, sodann weil der wahrhafte Begriff der Gestaltung als eines nicht blos subjektiven, sondern auch objektiven Schaffens erst bei Plotin in voller Schärfe auftritt. S. unter Nro. 126.

21. Zu No. 79 (S. 149 ff.): *nimmt die Ekstase die . . . Form der schöpferischen Phantasie an.*

Offenbar befindet sich Müller in einem Irrthum, wenn er der Ansicht ist, dafs Aristoteles diese konkrete Ekstase ebenfalls als einen krankhaften Zustand betrachtet wissen wollte. Er sagt nämlich (II. S. 33), das Resultat der aristotelischen Erörterung würde dies sein, dafs „Die „unter den Dichtern, welche zu Ekstasen und Zufällen des Wahnsinns „geneigt sind, nach Aristoteles *Melancholiker* seien, bei denen die von „dem Ueberwiegen der schwarzen Galle ausgehende Wärme bis nach der „Stätte des Denkens sich ausbreitet, womit denn auch die übermäfsige „Reizbarkeit der Phantasie und die übermächtige Kraft derselben bei „ihnen zusammenhängt; dafs Diejenigen dagegen, welche vorzugsweise „die Schärfe und Gewandtheit ihres Geistes zu Dichtern macht, zwar „auch, wenigstens meistentheils, Melancholiker seien, dafs aber „jene eigenthümliche Wärme bei ihnen eine andere Richtung „nehme, so dafs das Gehirn durch sie nicht übermäfsig erhitzt „wird, weshalb sie nicht wie jene der Besonnenheit beraubt „werden". Sondern Aristoteles meint kurz Dies: Dichter sei Jemand entweder durch das Genie, welches Besonnenheit und Begeisterung vereinigt, oder durch blofse, oder doch vorwaltende Begeisterung (Ekstase). Jenes sei ein gesunder Zustand, also die mit Besonnenheit verbundene, durch sie geregelte Begeisterung ebenfalls eine gesunde. Die abstrakte Ekstase dagegen sei eine Krankheit, welche entweder mehr im Gehirn oder im Mittelkörper ihren Sitz habe, und von den mit dieser Krankheit Behafteten seien die ersteren geradezu wahnsinnige, die andern dagegen ruhigere, aber freilich auch abstrakte Melancholiker (wie Plato).

Die in unsrer Darstellung nachgewiesene Ironie der aristotelischen Schilderung der krankhaften Ekstase hat weder Müller noch unsers Wissens bis jetzt irgend Jemand erkannt; und dies mag der Grund von der offenbar schiefen Auslegung der aristotelischen Erörterung bei Müller sein.

22. **Zu No. 81 (S. 152):** . . . *ihre gemeinsame Eigenschaft sei die Nachahmung* . . .

Stahr übersetzt das *τὸ σύνολον* mit *im Ganzen genommen;* doch dürfte dieser beschränkte und eigentlich unbestimmte Ausdruck dem griechischen Wort hier um so weniger entsprechen, als ihm einerseits *πᾶσαι* vorausgeht, andrerseits Aristoteles damit in emphatischer Weise den Satz schliefst. Auch fügt er hinzu: *διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων* . . . womit also gegen die in dem *τὸ σύνολον* ausgedrückte Uebereinstimmung der Unterschied angeführt wird. Ganz ähnlich ist der Gegensatz in Cap. IV. der Poetik, wo Aristoteles von der Gemeinsamkeit der zwei Ursachen, aus denen alle Arten der Poesie entspringen, spricht und dann später ihre Unterschiede kenntlich macht. Hier braucht er statt *τὸ σύνολον* den Ausdruck *ὅλως* und statt *διαφέρουσι* den *διεσπάσθη* (sc. *ἡ ποίησις*), ebenfalls mit Hinzufügung des *δέ*. Wenn man alle Zwischenerklärungen fortläfst, so lautet hier der Gegensatz so: *Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές* (nämlich der Nachahmungstrieb und die Freude an den Werken der Nachahmung) . . . *διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἤθη ἡ ποίησις*. Hierauf macht auch Teichmüller „Aristotelische Forschungen“ I. S. 2 aufmerksam, obschon er zuletzt, wie es scheint, auch auf die Stahr'sche Auffassung zurückkommt.

Das *ὅλως* übersetzt Stahr mit *im Allgemeinen*, was ungefähr auf dasselbe wie *im Ganzen genommen* herauskommt. Ein wesentliches Bedenken unsrer Auffassung könnte in dem *ἡ πλείστη* gefunden werden, womit Aristoteles einer gewissen Art der Musik die Eigenschaft des Nachahmens absprechen zu wollen scheint, und das den Kommentatoren schon so viel Kopfzerbrechen gemacht hat. Nachdem er nämlich die Epopöie, die Tragödie, die Komödie und die (lyrische) Dithyrambendichtung namhaft gemacht, fährt er fort: *καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον* was Stahr und Andere übersetzen: „und dazu dem gröfsten Theil nach die Auletik „und Kitharistik“. Gräfenhan (Zur Poetik C. I. S. 7) sowie Hermann verstehen darunter den mit der Poesie verbundenen Theil dieser beiden Künste, die sogenannte *ψιλὴ κιθάρισις* und *αὔλησις*, wogegen Müller (II. S. 356) mit Recht geltend macht, einmal, dafs dann Aristoteles geradezu *Aulödie* und *Kitharödie* gesagt haben würde, sodann, dafs er das Nachahmende der beiden Musikgattungen allein in die Harmonie und den Rythmus (nicht in das Wort zugleich) setzt, während er sonst bei den andern nachahmenden Künsten immer genau die Mittel der Nachahmung angiebt, und dafs auch ohnehin nach seiner Ansicht die Musik auch ohne Wort (*μέλος ἄνευ λόγου*) ein *ἦθος* besitzt. Müller selbst, nach dem Vorgange Ulrici's, versteht unter der *ἡ πλείστη* die reine Instrumentalmusik und motivirt dies dadurch, dafs Aristoteles hier im Anfange der Poetik, wo er das Wesen der Nachahmung noch nicht definiren konnte, dieselbe in der gewöhnlichen Bedeutung des Worts genommen, um den Lesern verständlich zu sein, also die begleitende Musik ausgeschlossen habe. Stahr folgt ihm in dieser Auffassung. Gervinus — um doch auch der Kuriosität Rechnung zu tragen — (in seinem Buch: *Hän-*

del und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst. S. 4) meint, Aristoteles habe darunter „nichts Anderes als die zum Lehren und Lernen bestimmte „Spielmusik" verstanden. „Aber" — setzt er hinzu — „auch diesen Theil „hätte Aristoteles nicht auszunehmen brauchen, denn er wird damals, „nicht anders wie heute, meistentheils nur aus zusammengewürfelten und „durcheinandergeschüttelten, mehr noch platt entlehnten als platt nach„geahmten Tonstücken bestanden haben"!

Gegen diese geistreiche Auslegung haben wir nichts zu bemerken, wohl aber gegen die Müller'sche, wenigstens in Hinsicht des angegebenen Grundes, Aristoteles habe hier die konventionelle Bedeutung des Nachahmens angewandt. Dem widerspricht nämlich eine Stelle in den *Problemen* (XIX, 10), wo er — ohne solchen Grund zu haben — von einer *nicht nachahmenden Musik* spricht. Er bemerkt nämlich dort (fragweise): woher es komme, dafs, wie das Singen ohne Worte nicht so angenehm sei als die Wirkung der Instrumente, so auch diese nicht so angenehm klingen, wenn sie nicht nachahmen (*ἐὰν μὴ μιμῆται*). Wenn man aus dieser Parallelisirung von *Singen ohne Worte* und *nicht nachahmender Musik* einen Schlufs auf den Inhalt des letzteren Ausdrucks ziehen darf, so kann er damit nichts anderes gemeint haben als die reine Instrumentalmusik, d. h. diejenige, welche sich auch nicht einmal der Melodie nach an einen Gesang anlehne, sondern ganz selbstständig wirke. Dieser Zusatz scheint deshalb wichtig, weil das Spielen einer sonst bekannten Melodie, wenn auch ohne Gesang, im aristotelischen Sinne *nachahmend* wäre, obgleich es doch auch blofse Instrumentalmusik ist. Also: die Instrumentalmusik überhaupt als solche ist — meint Aristoteles — entweder und zwar *dem gröfsten Theil nach*, weil meistens sangbare Melodien gespielt werden, *nachahmend*, oder aber, wo dies nicht der Fall, nicht. Dies möchte wohl, namentlich wenn man an den Unterschied der damaligen (freilich uns ihrem Wesen nach ziemlich unbekannten) Instrumentalmusik von der heutigen denkt, die einfachste und natürlichste Deutung der Stelle sein; namentlich wenn man damit den starken Tadel in Verbindung bringt, den Aristoteles gegen die blofse Kunstfertigkeit des Virtuosenthums ausspricht. Vergl. im Text S. 175 und besonders 176.

23. Zu Nro. 82 (S. 155): *Die Poesie. Begriff und Eintheilung.*

Es kann nach den zahlreichen Schriften und Abhandlungen, welche über die *Poetik* (*περὶ ποιητικῆς*) des Aristoteles veröffentlicht[1]) worden sind, als bekannt vorausgesetzt werden, dafs bei Weitem nicht Alles, was Aristoteles über Dichtkunst geschrieben hat, auf uns gekommen ist, und dafs selbst, was wir wirklich als von ihm herrührend besitzen, sich in einem Zustande befindet, der es mindestens zweifelhaft erscheinen läfst, ob auch nur der gröfsere Theil davon in der uns erhaltenen Form dem Aristoteles wirklich zuzuschreiben sei. Ohne daher auf die gediegenen philologischen Untersuchungen eines H. Ritter, Biese.

[1]) Schon Lessing bemerkt in der *Hamburgischen Dramaturgie* (Werke ed. Lachm. VII, p. 453), dafs er über die Entstehung und die Grundlage der Poetik *seine eigenen Gedanken* habe, über die er sich „nicht ohne Weitläufigkeit äufsern könne". setzt aber hinzu, dafs „über die Tragödie uns die Zeit so ziemlich Alles daraus gegönnt habe", und legt schliefslich auf die darin enthaltenen Gesetze unbedingten Werth.

Brandis, Zeller, Bernays, Spengel, Ulrici, Trendelenburg zu rekurriren, bemerken wir nur, dafs von allen Hypothesen, die über die Entstehungsweise der *Poetik* aufgestellt sind, uns die geistvolle Vermuthung Stahr's, dafs wir in derselben ein mit Randbemerkungen, die dann in den Text übergingen, versehenes Kollegienheft vor uns haben dürften, welches den Vorträgen des Stagiriten nachgeschrieben wurde, am einleuchtendsten erscheinen will. Indem wir hinsichtlich der Motivirung dieses vielleicht Manchem als „modern" vorkommenden Gedankens auf die auch in dieser Beziehung interessante *Einleitung* zur Uebersetzung der Poetik von Stahr verweisen, fügen wir kurz noch Folgendes hinzu: Die aus dem Alterthum herrührenden Kataloge der aristotelischen Schriften enthalten eine Menge Titel von Werken über Dichtkunst, theils als Geschichte, theils als Theorie oder Kritik derselben. Mit Sicherheit scheint man in der Zeit nach Aristoteles nur zwei dahingehörige Werke desselben gekannt zu haben, nämlich aufser dem obenerwähnten *περὶ ποιητικῆς* noch eine Schrift *περὶ ποιητῶν* (über die Dichter), welches also eine historische Kritik gewesen zu sein scheint, gleichsam als Vorstudium für die Theorie der Dichtkunst selbst. Erst mehre hundert Jahr nach Aristoteles finden sich einige dürftige Notizen aus diesem krititischen Werke, namentlich bei Diogenes von Laerte, Athenäus, Makrobius u. A. welche ohnehin nicht einmal aus direkter Quelle geschöpft zu haben scheinen. So viel scheint indefs fest zu stehen, dafs von den drei Büchern, aus denen das Werk bestand, das erste von den epischen, das zweite von den dramatischen, das dritte vermuthlich also von den Dithyrambendichtern handelte.

Was nun die *Poetik* betrifft, welche Stahr als „eines der räthsel„haftesten Ueberbleibsel aus der gesammten Verlassenschaft des helleni„schen Alterthums" bezeichnet, so hat bekanntlich Franz Ritter die Ansicht aufgestellt, dafs sie entweder in sehr verstümmelter Gestalt auf uns gekommen, oder dafs diese Poetik ein ganz anderes Werk sei, als jenes, das Aristoteles mehrmals als von ihm herrührend in seinen andern Schriften erwähnt. Ritter gründet diese Ansicht darauf, dafs jene Erwähnung von Aristoteles theils in einer Weise geschehe, welche die Behandlung als eine zukünftige erscheinen lasse (De Interpr. IV, Politik VIII, c. 7, § 4), theils so, dafs zwar Vorlesungen[1]) von ihm als existirend erwähnt werden, deren Inhalt aber offenbar ein andrer gewesen sein müsse, da Das, was als darin abgehandelt bezeichnet werde, sich in unsrer Poetik entweder gar nicht oder ungenügend vorfinde. — Hienach glaubt nun Ritter nur etwa $\frac{1}{4}$ der Poetik als echt halten zu dürfen; die übrigen $\frac{3}{4}$ seien Zusätze von Kommentatoren, die er als geistlose und einfältige Tröpfe erklärt. Hiegegen nun richtet sich Stahr in sehr eindringlicher Weise und mit überzeugenden Gründen, indem er unsers Erachtens in sehr passender Weise an Hegel erinnert, dessen Vorlesungen ebenfalls erst nach seinem Tode von seinen Schülern — und zwar nach geschriebenen Heften — herausgegeben wurden, da er, wie Aristoteles, vom Tode ereilt wurde, ehe er im Stande war, die Herausgabe seiner Werke selbst in die Hand zu nehmen. Dafs aber bei Heften nach mündlichen Vorträgen Manches, und zwar nicht nur seitens des Nachschreibenden, sondern auch seitens des Vortragenden selbst (in Form

---

[1]) Die bezüglichen Stellen gehören alle der *Rhetorik* an und zwar I, II; III, 2; III, 18; und hiebei ist zu bemerken, dafs Aristoteles darin immer von Vorlesungen (*ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* oder *ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως*) spricht.

von Wiederholungen, Abschweifungen u. s. f.) miteinfließt, was den ganzen Organismus des Werkes hie und da stört, liegt auf der Hand. Noch mehr gilt dies, wenn — wie dies bei der *Poetik*, wenigstens zum Theil, der Fall — die Vorträge nur auszugsweise, gleichsam als Resumé, gegeben werden. In dieser Weise mag auch die Poetik aus dem Hefte eines Schülers entstanden sein, und dies erklärt die vorhandenen Lücken, die Ungleichheit der Behandlung, manche nicht passende Zusätze u. s. f.; im Uebrigen aber trägt das kleine Werk hinsichtlich der Gedanken so entschieden das Gepräge des aristotelischen Geistes, daſs es seinem wesentlichen Inhalt nach von Niemand anders herrühren kann.

24. Zu Nro. 86 (S. 163, Z. 12): *Solche Erkennungen und Schicksalswendungen erregen entweder Mitleid oder Furcht. . . .*

Besser wäre statt „entweder — oder" zu sagen: theils — theils (vel — vel) oder *einerseits — andrerseits.* (S. unten). — Stahr versteht übrigens die Worte (*Poët.* Cap. XI. 2): ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν — so, als ob Aristoteles damit diejenige Erkennung gemeint habe, mit welcher eine Peripetie verbunden sei; allein das ἄψυχα καὶ τυχόντα enthält offenbar nur (wenn nicht hier etwas ausgefallen ist) einen Gegensatz zu denjenigen Erkennungen, welche sich auf Personen beziehen und sich nicht an Zufälliges knüpfen. Jedenfalls wäre es doch unlogisch, wenn Aristoteles die sachlichen und zufälligen Erkennungen als Gegensatz gegen diejenigen hinstellte, welche mit Peripetie verbunden seien. Denn es können ja ebensowohl persönliche Erkennungen ohne Peripetie, wie auch Peripetie mit sachlichen Erkennungen verbunden gedacht werden. Auch geht die Richtigkeit der obigen Auffassung wohl aus den folgenden Worten hervor: ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια . . ., denn wäre „solche Erkennung" als die mit Peripetie verbundene zu verstehen, dann dürfte ja Aristoteles die Worte „und Peripetie" nicht mehr hinzufügen, weil diese schon in dem τοιαύτη enthalten wäre. Wenn der vorletzte Satz dieses Kapitels, der mit den Worten anfängt: ἐπειδὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστι ἀναγνώρισις u. s. f. vor denjenigen gestellt würde, welcher von den sachlichen Erkennungen handelt, so würde der Zusammenhang deutlicher sein, weil jener das vermiſste Glied des Gegensatzes enthält. Wir haben deshalb für unsere Darstellung die Umstellung der beiden Sätze für nöthig gehalten.

Eine zweite Bemerkung, die wir hier zu machen haben, betrifft den bis jetzt unsers Wissens noch nicht bemerkten Parallelismus zwischen den beiden Momenten der *Perepetien* und *Erkennungen* einerseits und denjenigen der *Furcht* und des *Mitleids* andrerseits. Daſs sich der Inhalt der ersten Begriffsgruppe zu dem der zweiten überhaupt wie Ursache zu Wirkung verhalte, liegt auf der Hand. Lieſse sich auſserdem aber nachweisen, daſs speciell die *Peripetie* als Grund der *Furcht*, die *Erkennung* dagegen speciell als die des *Mitleids* zu fassen sei, so würde damit auch zugleich der Schein der Willkür, der darin liegt, daſs Aristoteles gerade diese beiden παθήματα angiebt, ohne sie weiter zu motiviren, fortfallen. Um den Nachweis zu führen, daſs jener kausale Parallelismus in der That vorhanden ist, müssen wir auf die aristotelische Bestimmung der *Fabel* (μῦθος) überhaupt, deren Momente ja die Peripetien und Erkennungen bilden, zurückgehen. Im 6ten Kapitel definirt er dieselbe als *Nachahmung der Handlung* (ἔστι τῆς πράξεως ὁ μῦθος ἡ μι-

μησις); unmittelbar darauf heifst es: λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων (denn ich verstehe unter dieser Art Fabel den Zusammenhang der einzelnen Begebnisse) und dann giebt er die nothwendigen sechs Bestandtheile der Tragödie an, nämlich μῦθος, ἤθη, λέξις, διάνοια, ὄψις und μελοποιία. Von diesen sechs seien zwei nur Mittel des Nachahmens (nämlich λέξις und μελοποιία), einer betreffe die Art und Weise (nämlich ὄψις, d. h. die scenische Ausstattung, Kostüme u. s. f.) und drei seien die eigentlichen Gegenstände der Nachahmung: die *Fabel*, die *Stimmungen* und der *Gedankenstoff*. „Das Wichtigste (μέγιστον) von „diesen ist ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις (die Zusammenstellung der Be„gebnisse [was oben objektiv σύνθεσις, Zusammenhang, genannt wurde])". Stahr übersetzt ἤθη mit *Charaktere;* dafs dies falsch ist, geht aus der bald darauf folgenden Bemerkung hervor, dafs „zwar ohne Handlung „keine Tragödie möglich sei, wohl aber ohne ἤθη, denn wenn Einer „noch soviel *stimmungsvolle* Tiraden, Reden und Gedanken zusammen„stellte (ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξεις), so würde er „dadurch allein noch keine tragische Wirkung erreichen, sondern dies „geschehe nur bei derjenigen Tragödie, welche enthalte μῦθον καὶ (damit) „σύστασιν πραγμάτων." Was könnte man in diesem Zusammenhange unter ῥήσεις ἠθικαί verstehen, wenn ἦθος *Charakter* bedeutete? Soviel zur Orientirung.

Im 11ten Kapitel giebt nun Aristoteles ausdrücklich als die Bestandtheile der Fabel die zwei des *Glückwechsels* und der *Erkennung* an, wozu als dritter das wirkliche *Leiden* (πάθος) komme; vorher aber schon bemerkt er, dafs „solche Erkennungen, die zugleich mit Glücks„umschlägen verbunden sind, die wesentlichsten für die Fabel seien; „denn solche Art Erkennung und Glücksumschlag bewirke einerseits „Mitleid andrerseits Furcht; derartige Darstellung aber sei eben die Tra„gödie" (ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται); ja er setzt noch hinzu: ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. Das ἢ—ἢ, was hier mit *einerseits* — *andrerseits* übersetzt ist, hat keineswegs in der angezogenen Stelle die ausschliefsende Bedeutung von *aut* — *aut*, denn Furcht und Mitleid wird von Aristoteles stets zusammen als Wirkung der Tragödie genannt, sondern von *vel* — *vel*, so dafs es scheint, als ob Aristoteles beide Wirkungen sowohl der Erkennung als der Peripatie habe zuertheilen wollen, nur dafs in der einen das eine, in der andern das andere Moment überwiege: hierdurch aber wird der von uns behauptete Parallelismus nicht aufgehoben.

Aus dem Obigen geht nun aber dies hervor, dafs Aristoteles 1) den *Mythus*, d. h. die Darstellung einer zusammenhängenden Handlung, als erste Hauptbedingung der Tragödie betrachtet; 2) dafs die *Erkennung* und der *Glücksumschlag* ingrediente Theile solcher Handlung sind, da die Handlung als tragische eben aus ihnen und dem *Leiden* besteht und sie folglich nicht fehlen dürfen; 3) dafs ihre Verbindung die tragische Wirkung, nämlich zugleich *Furcht* und *Mitleid*, hervorbringt. Damit ist aber zunächst die enge Kausalverbindung zwischen den beiden Begriffspaaren überhaupt festgestellt. Ist dies aber nicht zu bestreiten, so bedarf es hinsichtlich des Parallelismus, d. h. hinsichtlich der Behauptung, dafs der *Glücksumschlag* hauptsächlich, wenn nicht ausschliefslich auf die Furcht, die *Erkennung* aber auf das Mitleid als ihre betreffenden Wirkungen zu beziehen seien, nur folgender einfacher Erwägung: die Empfindung der *Furcht* bezieht sich auf ein zukünftiges, die des *Mitleids* auf ein

gegenwärtiges Leiden. Die *Erkennung* nun, als Ursache des gegenwärtigen Leidens, mufs deshalb hauptsächlich Mitleid erregen, der *Glücksumschlag* aber, insofern ja das Nahen desselben von dem Zuschauer früher als von dem tragischen Helden erkannt wird, ist, als die Ursache des zukünftigen Leidens, vorzugsweise Grund der Furcht. Der Zuschauer sieht zwar auch die Erkennung sich nahen und fürchtet deshalb für den Helden auch diesen Augenblick des Erkennens. Der wirkliche Eintritt dieses Moments aber wird Ursache des gegenwärtigen Leidens und erregt dann ausschliefslich Mitleid mit diesem. So erklärt sich das obige ἢ—ἢ (vel—vel), so dafs schliefslich das Resultat dies ist: Glücksumschlag und Erkennung erregen beide Furcht und Mitleid, aber bei dem ersteren überwiegt zunächst die Furcht, bei der zweiten das Mitleid. Das dritte Moment, das Leiden selbst, nimmt an beiden Theil, kann also nicht aufserhalb des Mitleids und der Furcht noch ein drittes πάθημα zur Folge haben.

Wenn also Aristoteles an einer andern Stelle (Kap. 10), bei der Eintheilung der Tragödie in *einfache* und *verwickelte*, nur der letzteren die Peripetien und Erkennungen zuzutheilen scheint, so ist dies entweder ein Widerspruch gegen seine ausdrückliche Ansicht von der Sache oder aber die Stelle ist als verfälscht zu erklären. Sie lautet (nach Hermann) *εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται* („denn „auch die Handlungen, deren Darstellungen die Fabeln sind, sind der„artig beschaffen"); *λέγω δὲ ἁπλῆν τὴν πρᾶξιν, ἧς γιγνομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται* („in deren zuvor bestimmtem, ununterbrochenem und ein„heitlichem Verlauf ohne (plötzlichen) Glücksumschlag und Erkenntnifs die „Wandlung geschieht"), *πεπλεγμένην δὲ, ἐξ ἧς μετ' ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασις ἐστίν* („aus welcher mit der Er„kenntnifs oder dem Wechsel oder mit beiden die Wandlung hervor„geht"). — Hier ist nun zweierlei zu bemerken: 1) dafs eine „Wand„lung" (*μετάβασις*) also unter allen Umständen stattfindet. 2) Da nun eine solche gerade die wesentliche Form der Peripetie und der Erkennung bildet, so kann Aristoteles hier nur meinen, dafs es das Plötzliche in dieser Wandlung sei, was die verwickelte von der einfachen Tragödie unterscheidet, nicht aber der Inhalt der Peripetie und der Erkennung. Hierfür spricht der Umstand, dafs Aristoteles — gewifs nicht ohne Absicht — hier nicht die Bezeichnung *ἀναγνώρισις*, sondern *ἀναγνωρισμός* braucht, d. h. nicht das (für das betheiligte Subjekt immer plötzliche) Erkennen, sondern die Erkenntnifs als blofse Thatsache. Für *περιπέτεια* hätte er gewifs ebenfalls einen entsprechenden andern Ausdruck gewählt, wenn er einen gehabt hätte. — Hierdurch möchte der Einwurf, als ob Furcht und Mitleid ohne Glückswendung und Erkennen in deren wesentlichster Form, der Wandlung, bestehen könne, wohl erledigt werden.

25. Zu Nro. 86 (S. 163, Z. 7): *Dies ist die wichtige Frage von der aristotelischen Katharsis.*

Die Bestimmung des Begriffs der *Katharsis* im aristotelischen Sinne ist deshalb so schwierig, weil Aristoteles eine eigentliche Definition desselben nirgends giebt, so dafs wohl gerade in dieser Hinsicht in der Poetik eine beträchtliche Lücke zu vermuthen ist. Dies geht zunächst daraus hervor, dafs er überall, wo er als Zweck der Tragödie „die Reinigung der Leidenschaften von Furcht und Mitleid" erwähnt, diesen

Zweck als solchen gleichsam nur konstatirt, so als ob das eine abgemachte Sache sei. Das erste Mal, wo er die genannten Worte braucht, nämlich bei der Definition der Tragödie im Anfang des 6ten Kapitels, leitet er den betreffenden Satz mit einem „also" ein, indem er sagt: Die Tragödie ist also Nachahmung einer gehaltvollen und in sich abgeschlossenen Handlung ....., welche durch „(Erregung von) Mitleid und „Furcht die Reinigung der gleichen Leidenschaften hervorbringt." (... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσις.) Das οὖν übersetzt auch Stahr mit *also* und sieht sich deshalb genöthigt, in einer Note erklärend hinzuzufügen: „d. h. nach dem bisher Gesagten". Allein das ἐκ τῶν εἰρημένων (in § 1) entspricht gar nicht dem Inhalt der früheren Kapitel, denn Aristoteles hat eben nichts gesagt, woraus jene Definition sich ergeben könnte. Wahrscheinlich ist also zwischen dem 5ten und 6ten Kapitel eine Lücke zu erkennen. An die letzten Worte des 5ten Kapitels: „Denn Alles, was die Epopoiie hat, liegt der Tragödie zu „Grunde, was aber diese letztere hat, findet sich nicht Alles in der Epo„poiie" konnte Aristoteles sehr wohl dies Unterscheidende der Tragödie gegen das Epos näher erläutern: und dies wäre dann eben Das gewesen, worauf er mit dem νῦν Bezug genommen hätte.

Es steht hiernach fest, dafs Aristoteles nirgends einen Grund davon andeutet, warum es gerade die Empfindungen der Furcht und des Mitleid seien, die bei der Tragödie sowohl hinsichtlich des Inhalts als der Wirkung in's Spiel kommen: sondern er sagt nur später (im 11. Kap.), nachdem er über die Fabel, die Charaktere, die Verknüpfung der Handlung, die Schicksalswendungen und Erkennungen u. s. f. in einer Reihe von Kapiteln gehandelt, auf Grund der genaueren Bestimmung der beiden letztgenannten Begriffe, dafs diese es seien, „welche Mitleid und „Furcht erregen, und derartige Handlungen — dies sei ja die Vor„aussetzung (ὑπόκειται) — seien Gegenstand der tragischen Nach„ahmung"; und damit läfst er diese Frage abermals fallen. Endlich behandelt er zwar die Handlungen und Charaktere in Hinsicht des kathartischen Princips in den beiden Kapiteln 13 und 14; allein, wie er im Eingange des ersteren ausdrücklich bemerkt, nur rücksichtlich der Mittel und Wege, auf denen dieser kathartische Zweck der Tragödie erreicht wird. Die Katharsis aber, ja schon die Erregung von Mitleid und Furcht selbst, als dieser Zweck, ist auch hier lediglich eine Voraussetzung.

Aufser dieser auffallenden Lücke in der sonst, selbst in verhältnifsmäfsig viel unwichtigeren Fragen, sehr eingehenden Erörterung über das Wesen der Tragödie, giebt es aber auch noch einen positiven Anhaltpunkt für die Annahme, dafs an der betreffenden Stelle, nämlich am Schlufs des 5ten Kapitels, ein Stück verloren gegangen sein müsse. Wir finden nämlich in einem andern Werke von ihm, in der Politik, eine Art Erklärung über die Katharsis, wonach sie „eine mit einer ge„wissen Lust verbundene Erleichterung und Heilung" sei (Politik VIII, 6, 7) — es ist dort nämlich von der kathartischen Wirkung der Musik die Rede —, nebst dem Zusatz, dafs er „in der *Poetik* ausführlicher „von der Katharsis handeln wolle". Da dies nun aber nicht geschehen ist, so bleibt nichts übrig als der Schlufs, dafs die betreffende Stelle in der Poetik entweder verloren gegangen oder von dem Nachschreiber des aristotelischen Vortrags unberücksichtigt geblieben und also nicht aufgenommen sei.

26. Zu Nro. 87 (S. 164): . . . *Die Leidenschaften reinigende Kraft erkannte.*

Der Begriff der *Katharsis*, welchen Aristoteles bei der Definition der Tragödie braucht, ist nicht zu verwechseln mit dem bei der Wirkung der Musik angewandten. Auch hierin ist die *Katharsis* der *Mimesis* ähnlich, dafs sie verschiedene Grade der Idealität in sich enthält. Wie von der Naturnachahmung bis zur ideellen Ausdrucksgestaltung eine ganze Stufenleiter mimetischer Darstellungsweisen existirt, so auch in der Katharsis zwischen der so zu sagen pathologisch beruhigenden Wirkung der Musik und der ästhetisch-erregenden Wirkung der Tragödie. Erstere ist eine Art Abwiegelung, diese vielmehr eine Aufwiegelung der Leidenschaften, zu dem Zweck, dort einer Heilung, hier einer Heiligung derselben. Gröfsere Gegensätze kann es daher wohl kaum geben. Die erstere Stufe ist der platonische, die zweite (aber ohne Ausschliessung der ersteren) der aristotelische Standpunkt. Müller verwechselt nun fortwährend beide Bedeutungen, nämlich die tragische mit der musikalischen Katharsis, und kommt dadurch (S. 58—71) in arge Verwirrung, was um so mehr zu bedauern ist, als er gerade diesem Gegenstande grofse Sorgfalt zugewandt. Trotzdem entfernt er sich von dem Verständnifs des aristotelischen Begriffs nur um ein sehr Geringes; ja es ist eine Stelle in seiner Betrachtung (II, 3 ff.), wo sich unwillkürlich eine Ahnung der Wechselbeziehung zwischen der *κάθαρσις* und *μίμησις* ausdrückt. Er sagt nämlich dort: „Nicht um die Künste als unkundige Nachahmungen des wesenlosen Scheins herabzuwürdigen . . . „nahm Aristoteles den Namen der *nachahmenden Künste* von seinen Vorgängern auf, sondern weil sein forschender Geist die psychologische „Erklärung des Ursprungs der höheren Kunstthätigkeit sowie die Wirkung, welche die Werke der Kunst auf die Seele ausüben, vornehmlich in der nachahmenden Natur derselben entdeckt zu haben glaubte." — Zimmermann dagegen macht die Entdeckung, dafs *Furcht* und *Mitleid* „gemischte Gefühle wären — denn dies werde durch den Begriff „der *Reinigung* vorausgesetzt" (? So viel bekannt, ist nicht das *Reine*, sondern das Einfache Gegensatz des *Gemischten*, das *Unreine* dagegen „der des Reinen) — „weshalb denn Plato diese Gefühle ebenfalls *gemischte* nenne, welche freilich die niedrigsten seien; Aristoteles Ansicht „von der Katharsis schliesse sich daher eigentlich ganz an die platonische an, nur dafs bei ihm diese Gefühle durch die Reinigung die „edelsten würden (!) So weise Aristoteles der Tragödie *einen höheren* „*Rang* an als Plato" (als ob zwischen den beiden Ansichten ein blofser Gradunterschied bestände!), aber „er thue dies auf die natürlichste Weise „und ganz im platonischen Geiste . . ." Diese Probe mag genügen, um den Grad des Verständnisses für Aristoteles, welches wir bei diesem Aesthetiker finden, festzustellen. — Wahrhaft spekulativ dagegen und, mit fast alleiniger Ausnahme des inneren Zusammenhangs zwischen der *Mimesis* und *Katharsis*, völlig unserer eigenen Auffassung gemäfs, die übrigens auch Göthe schon angedeutet hat, fafst Stahr die *Katharsis* in der schon öfters erwähnten Einleitung zu seiner Uebersetzung der *Poetik*. — Vischer spricht sich in zusammenhängender, aber doch immer noch sehr ungenügender Weise über die aristotelische Definition der Tragödie im 6ten Kapitel nur einmal (I S. 329) aus. Er wirft dem Aristoteles vor, dafs er bei dem Begriff seiner Katharsis „den idealen Gehalt der

„Tragödie nicht berücksichtige", weil er zwar von einer *ἁμαρτία* spreche, aber diese *Schuld* nicht in ihrem „Verhältnifs zur absoluten Gerechtigkeit „entwickle", mit andern Worten, weil der alte Grieche die Schuld antik und nicht modern auffasse. Er tadelt daher auch Stahr und Müller, obgleich er in denselben Fehler wie dieser verfällt, nämlich die Katharsis der *Politik* und *Rhetorik* mit der der *Poetik* zu verwechseln. Richtig dagegen ist seine Hinweisung auf die einheitliche Wechselbeziehung zwischen *Furcht* und *Mitleid* [Vergl. auch Kr. Anh. Nro. 29].

27. Zu Nro. 87 (S. 165): *Hier fehlt nun die vierte Kombination...*

Kombination sagen wir, nicht (wie Stahr) Komposition, obgleich *σύστασις* in diesem letzteren Sinne von Aristoteles ebenfalls gebraucht wird; aber hier meint er offenbar nur die Zusammenstellung der einzelnen Momente der beiden Gegensätze: *Glück in Unglück* oder *Unglück in Glück — Gut* oder *Schlecht*, und dies hängt mit der Komposition erst in entfernterer Weise zusammen. Daher dürfte auch die zweifache Anwendung des Wortes *σύστασις* in der Stelle: *Δευτέρα δὲ ... ἐστὶ σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα...* wohl mit Unrecht als *Nachlässigkeit* im Ausdruck zu betrachten sein (weshalb Stahr es das erste Mal ganz fortlassen will), sondern die zwiefache Anwendung deutet eben auf zwiefache Bedeutung, so dafs die Stelle zu übersetzen ist: „Die Komposition zweiter Klasse ist diejenige, wo die Kombi-„nation eine doppelte ist" (nämlich so, dafs die Tugendhaften belohnt und die Bösen schliefslich bestraft werden). Uebrigens würde auch eine blofse Fortlassung des ersten *σύστασις* die Sache nicht besser machen und gar eine Ersetzung durch *τραγῳδία* den Sinn ganz verändern. Vielmehr scheint gerade in dieser Wiederholung desselben Worts mit verschiedener Bedeutung die pointirte Andeutung zu liegen, dafs die blofse Kombination dieser Momente eine wesentlich kompositionelle Bedeutung habe.

28. Zu Nro. 87 (S. 166): *... geht er zu den Stimmungen über.*

Die Uebersetzung von *ἦθος* durch *Charakter*, welche Stahr und Andere anwenden, läfst sich für die Poetik überhaupt, namentlich für diese und einige andere Stellen, unsrer Ansicht nach nicht rechtfertigen; freilich verhehlen wir nicht, dafs die Uebersetzung durch *Stimmung* auch nicht den ganzen Umfang des hier gemeinten Begriffs deckt. Für die wahre Bedeutung sind besonders diejenigen Stellen wichtig, wo Aristoteles selbst das Wort entweder durch Koordination mit Synonymen oder durch Gegensatz erläutert. Beides geschieht besonders in der Zusammenstellung von *Ethos*, *Pathos* und *Praxis*, welche als die drei Objekte der Nachahmung in der Kunst aufgestellt werden. Es geht nämlich hieraus hervor, dafs das *Ethos* nach der einen Seite zum Pathos, nach der andern zur Praxis einen Gegensatz bildet, und dieser Gegensatz ist genauer zu bestimmen.

1. Zunächst scheint klar, dafs die deutschen Worte *Charakter*, *Leiden* und *Handlung* insofern nicht koordinirt sind, als sie nicht auf derselben Vergleichungsbasis beruhen; wohl aber ist dies mit den drei Begriffen *Stimmung*, *Leiden* (im Sinne des leidenschaftlichen Ausdrucks der Gefühle) und *Handlung* der Fall, denn sie sind in gleicher Weise Qualitäten oder genauer Zustände des dramatischen Charakters. Besonders

aber geht die Richtigkeit dieser Auffassung aus den Stellen hervor, wo Aristoteles diese Ausdrücke nicht in Hinsicht der Tragödie, sondern z. B. in Bezug auf Musik und Tanzkunst braucht. Von beiden behauptet er, dafs sie *Ethos* und *Pathos* und *Praxis* besitzen; und zwar liege bei der Musik das ethische Element in der *Melodie*, das pathetische im *Rythmus*. Was könnte aber hier nun *Charakter* für einen Sinn haben? Die *Stimmung* dagegen als reflexives Empfinden, im Gegensatz zum *Pathos* als Ausdruck leidenschaftlichen Gefühls erklärt sich dabei auf ganz natürliche Weise. Doch lassen wir diese Trias der Nachahmungsobjekte vorläufig auf sich beruhen, um zu prüfen, wie Aristoteles an jener Stelle der Poetik (VI, 14) das Wort ἦθος fafst: Das Erste in der Tragödie sei der Mythos (also gewissermaafsen das faktische Motiv), das Zweite seien die ἤθη (*Charaktere* nach Stahr.) Hier bedeuten offenbar die ἤθη die eigenthümlichen Färbungen, den Wechsel von Licht und Schatten, das Fleisch und Blut, womit das blofse Gerippe der Fabel umkleidet wird; *Charaktere* hätte in diesem Gegensatz gar keinen Sinn. Dies geht wohl am besten aus der von Aristoteles hinzugefügten Vergleichung mit der Malerei hervor. Er sagt nämlich (nach Stahr's eigner Uebersetzung): „Aehnlich ist es ja auch bei der Malerei. „Denn wenn Einer hier in seinem Gemälde die schönsten Farben „planlos auftrüge, würde er sicherlich nicht dieselbe wohlgefällige Wirkung hervorbringen, als wenn er ein wirkliches Bild auch nur im „Kreideumrifs hinstellte.“ Wäre also die Stahr'sche Uebersetzung richtig, so möchte also Aristoteles behaupten wollen: Die Fabel verhält sich in der Tragödie zu den *Charakteren*, wie bei einem Gemälde die bestimmte, in blofsen Umrifsen schon deutliche Komposition zu der blofsen *Färbung*. Der Charakter ist nun aber gerade das Allerbestimmteste, die Handlung selbst erst Individualisirende, und man könnte viel eher umgekehrt der Ansicht sein, dafs der Rohstoff der Handlung eine bestimmte Form erst durch die charakteristische Individualisirung erhält. In dieser Stelle selbst liegt also keinerlei Berechtigung dazu, die ἤθη mit *Charaktere* zu übersetzen.

2. Geben wir nun einige Schritte in der *Poetik* zurück, um zu sehen, ob Aristoteles den Begriff ἦθος näher bestimmt. Dies geschieht in der That, und zwar zunächst in Cap. 6, § 5, wo er sagt: „In der Tragödie „handele es sich um die Nachahmung von Handlungen; hiezu gehörten han„delnde Personen. Diese müfsten aber von bestimmter Beschaffenheit sein, „und zwar κατὰ τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν — denn hinsichtlich dieser „sagen wir auch von Handlungen, sie seien von einer gewissen Be„schaffenheit.“ Hier steht also zunächst das Ethos (nicht die ἤθη wie oben) in Gegensatz zu διάνοια. Stahr übersetzt diese mit „Reflexion“, was man acceptiren kann, wenn man dabei an eine Ueberlegung hinsichtlich des Zwecks des Handelns, also an die Intention des Handelnden denkt. Was kann nun ἦθος, als Gegensatz zu solcher *Reflexion*, Anderes bedeuten als das Sich-in-sich-zurückziehen des Geistes aus der nach Aufsen hin, nämlich auf das Ziel des Handelns, gerichteten Reflexion, das Beisichbleiben der in sich bewegten Seele, d. h. die Stimmung? Namentlich, wenn man erwägt, dafs Aristoteles sagt, das *Ethos* und die *Reflexion* bestimmten nicht nur die Qualität des Handelnden, sondern auch die der Handlung selbst. So wenig nun der Ausdruck *Charakter* für diese Doppelbezeichnung passen würde — denn in den beiden Zusammenstellungen: *Charakter des Handelnden* und *Charakter der Handlung* hat das Wort *Charakter* eine ganz verschiedene Bedeutung

— so genau entspricht ihr die Bezeichnung *Stimmung*. Denn wie die Stimmung in einem Bilde, z. B. einer Landschaft, oder in einem Musikstück einmal dem schaffenden Subjekt angehört, das sie, aus sich selbst schöpfend, dem Motiv einprägt, dann aber auch wieder eine objektive Qualität des Produkts, in beiden Fällen aber dasselbe dem Inhalt nach ist: so ist auch in der Tragödie die Stimmung dasjenige Element, was sowohl dem Handelnden neben seiner Reflexion das bestimmte Gepräge aufdrückt, das ihn zum „Charakter" stempelt, als auch der Handlung selbst ihre individuelle Färbung verleiht. — Stahr scheint dies Unzuträgliche des Worts *Charakter* auch selbst zu empfinden, denn er erläutert die Stelle in einer Anmerkung durch die Worte: „Trieb und Vor-„stellung sind nach Aristoteles die beiden Grundursachen, das Bewe-„gende des Handelns. Im Triebe offenbart sich die sittliche Neigung, „auf welcher die eigenthümliche Individualität (des Charakters) beruht; „in der intellektuellen Thätigkeit das überlegende, prüfende Reflektiren, „wie das Erstrebte zu verwirklichen ist". Man sieht, dafs, indem er ἦθος durch *Trieb* (im Gegensatz zur Reflexion) zu verdeutlichen sucht, er eben das Instinktive, vom Bewufstsein Unabhängige in der sich auf sich selbst beziehenden Bewegung der Seele recht gut herausfühlt, wenn er es auch durch einen ziemlich auf der Hand liegenden Sophismus, der in der verschiedenen Bedeutung von *Trieb* legt, gleich darauf wieder aufhebt, indem er von „sittlicher Neigung" spricht, wovon hier gar nicht die Rede ist. *Temperament* wäre daher viel richtiger als Trieb.

3. Weiter (§ 6) erklärt dann Aristoteles sich über die Requisite der Fabel, welche den Inhalt der Handlung bildet, die ἤθη und die διάνοια, indem er sagt, „die Fabel bilde die Synthesis der (einzelnen) That-„sachen, die Stimmungen seien das, was der Handlung die individuelle „Form aufpräge" — wörtlich: Das, wonach wir die Handelnden „näher „in ihrer Qualität bezeichnen" (*καθ' ἃ ποιούς τινας εἶναι φαμὲν τοὺς πράττοντας*) —, „Reflexion aber die Worte, worin (die Handelnden) „ihre An- und Absichten kundgeben" (*ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.*) — Indem nun Stahr durchaus auch bei dem Plural ἤθη an der Bedeutung *Charakter* festhält, übersetzt er den zweiten Theil des obigen Satzes so: „unter Charakteren" (sei zu verstehen) „Das, was unser Urtheil über die sittliche Beschaf-„fenheit der Handelnden bestimmt", womit denn allerdings in das *ποιούς τινας εἶναι* ein Sinn hineingelegt wird, der durch nichts motivirt ist.

4. In § 7 fafst nun Aristoteles alle Elemente (*μέρη*) zusammen, indem er sagt, es seien sechs: *μῦθος, ἤθη, λέξις, διάνοια, ὄψις* und *μελοποία*. Davon bildeten zwei die Mittel des Nachahmens (*λέξις* und *μελοποία*; später giebt er noch ein drittes den *ῥυθμός* an), eins die Art und Weise (*ὄψις*, nämlich die Aufführung auf dem Theater), drei endlich die Gegenstände. (Vergl. oben Kr. A. No. 24.) Diese sind also *μῦθος, ἤθη* und *διάνοια*, d. h. das Motiv (Fabel), der Wechsel der Stimmungen, wodurch die handelnde Person als Individuum der blofs äufserlichen Fabel eine innerliche Bedeutung und dadurch ein individuelles Gepräge verleiht, und endlich die Ueberlegung, die Reden, welche die Ansichten und Intentionen des Handelnden kundgeben. Hiemit stimmt denn auch vollkommen, was Aristoteles etwas weiterhin sagt (§ 10), dafs nämlich die Handelnden nicht handelten, um ihre ἤθη darzustellen, sondern die ἤθη kämen nur durch die Handlungen selbst mit zum Ausdruck (*τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις.*) Natürlich;

weil sie nämlich nicht, wie die διάνοια selbst Ausdrucksweisen sind, sondern rein innerlicher, zuständlicher Natur, so können sie sich nur als individuelle Färbung des Handelns in diesem gleichsam wiederspiegeln. Alles dies pafst nur auf Stimmungen, auf *Charaktere* dagegen gar nicht. Ganz falsch und gegen die ausdrückliche Definition der Tragödie seitens des Aristoteles, dafs sie nämlich den Zweck hat, Furcht und Mitleid mit dem Helden zu erregen und dadurch kathartisch zu wirken, würde aber dieser Satz herauskommen, wenn die ἤθη mit *Charaktere* übersetzt würden. Denn dann müfste Aristoteles ja vielmehr im Gegentheil behaupten, dafs die Handelnden deshalb grade handeln, um ihren Charakter darzustellen; und am allerwenigsten könnte er — der später die der tragischen Wirkung nöthige Qualität des Charakters so genau bestimmt, nämlich dafs er weder absolut tugendhaft noch ganz schlecht sein dürfe, sondern im Wesentlichen ein würdiger Charakter, aber mit Fehlern behaftet — behaupten (wie er es im § 11 thut), dafs „eine „Tragödie wohl ohne ἤθη, nicht aber ohne Handlungen denkbar sei", wenn hier unter ἤθη, statt *Stimmungen*, Charaktere zu verstehen seien; namentlich da er als Erläuterung hinzufügt, gerade „wie in der Malerei „Zeuxis, im Gegensatz zum Polygnotus, keinen Werth auf Darstellung „von Stimmungen legte, sondern (cf. Poetik Cap. 25. 17) mehr *idealisirte*." Die Anmerkung Stahrs zu der obigen Stelle beweist eben durch die Vergeblichkeit des Versuchs, diesen für uns nur scheinbaren Widerspruch zu erklären, dafs *Charakter* in keiner Weise dem Sinn des ἦθος entspricht. So auch die Bemerkung des Aristoteles (§ 13), dafs „die Anfänger im Dichten viel leichter mit dem sprachlichen Ausdruck und mit „Schilderung von Stimmungen fertig würden als mit der Verknüpfung des Thatsächlichen"; was er wohl schwerlich behaupten möchte, wenn, wie Stahr übersetzt, er dabei an „Schilderung von Charakteren" gedacht hätte. Denn dies ist bekanntlich das Allerschwerste, während die Stimmung, als diese unwillkürliche Abspiegelung der Seele in einem bestimmten Moment, allerdings sehr leicht zu schildern ist.

5. Endlich haben wir noch eine Stelle im IX. Kapitel (§ 17), in welcher Aristoteles, nachdem er die διάνοια als das Aussprechen von Gedanken, das Reflektiren in der Rede, definirt hat, von dem ἦθος sagt, es sei „diejenige Qualität (τοιοῦτον), durch welche die Neigung (des Handelnden) offenbar werde (ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν), was Stahr ganz unberechtigt übersetzt mit: „Dasjenige, woraus sich offenbart, von wel„cher Art ihre sittliche Absicht ist." Die Stelle aus der Rhetorik (III, 16) beweist nichts für diese Auffassung. Denn hier fragt Aristoteles, „was es sei, das einer Erzählung des Thatsächlichen die ethi„sche Färbung verleihe?" und beantwortet dieselbe dahin, dafs „dies „erstens die Kundgebung der Neigung (προαίρεσις) sei, denn hievon „hinge der Inhalt des ἦθος ab." — Stahr freilich, indem er προαίρεσις ohne Weiteres mit *Absicht* und ἦθος mit *Charakter* übersetzt, legt dadurch schon in den Beweis hinein, was erst bewiesen werden soll. Wenn nun Aristoteles (Poet. VI. 17) hinzufügt, dafs „diejenigen Reden „kein Ethos hätten, in denen nicht offenbart würde, was der Redende „erstrebe oder was er fliehe", so deutet dies unzweifelhaft darauf hin, dafs er bei der *Proairesis* gar nicht an Absicht — diese gehört vielmehr der διάνοια an —, sondern lediglich an *Neigung* in dem doppelten Sinn von Sympathie und Antipathie denkt. *Stimmungen* der Seele sind aber immer entweder sympathisch oder antipathisch, während bei der Absicht nur das Ziel des Handelns in Frage kommt.

6. Aristoteles geht dann noch im XV. Kapitel näher auf die Bestimmung der Neigungen und Stimmungen (Beides liegt im *Ethos*, sofern die Stimmung die Form der Neigung, diese aber Quelle und Inhalt der Stimmung ist) ein, und auch hier wird unsre Auffassung lediglich bestätigt; nur daſs von ihm, da es sich um die Bestimmung des Inhalts des ἦθος handelt, dieser Ausdruck mehr im Sinne der *Neigung* als in dem der *Stimmung* genommen wird. Doch dürfte das Gesagte hinreichen, um die Uebersetzung des ἦθος durch *Charakter* entschieden ablehnen zu dürfen.

7. Was nun das Verhältniſs des *Ethos* zum *Pathos* und zur *Praxis* betrifft — um zu unserm Anfang zurückzukehren —, so geht aus dem Umstande, daſs Aristoteles diese drei Momente als Objekte der künstlerischen Nachahmung überhaupt betrachtet, so daſs weiter z. B. die Musik neben dem im Rythmus sich aussprechenden *Pathos* auch ein Ethos, das sich in der Melodie wiederspiegele, enthält, und ebenso auch die Tanzkunst, klar hervor, daſs von *Charakter* dabei nicht die Rede sein kann. Ueber diese Beziehungen, welche den letzten Zweifel darüber beseitigen dürften, daſs im Ethos nichts von *sittlichem Charakter*, sondern lediglich die aus der individuellen Neigung, sofern sie sich auf ein bestimmtes Objekt, sei es positiv oder negativ, bezieht, entspringende und durch sie hervorgerufene Stimmung ausgedrückt werden soll, vergl. die betreffende Stelle in unserm Text, No. 91—97, besonders No. 94.

29. **Zu Nro. 93 (S. 182):** . . . *den durch die Verschiedenheit der Tonweisen . . . bedingten Rythmus. . .*

Die bei Müller sowohl wie bei Teichmüller stattfindende Verwirrung kommt theils aus der gerügten Verwechslung und Vermischung der antiken und modernen Bedeutung des Wortes *Harmonie*, theils aus dem Umstande, daſs sie keine Rücksicht auf die überall von Aristoteles beobachtete Unterscheidung nehmen zwischen der reinen Instrumentalmusik, die entweder nachahmend oder nicht nachahmend ist, und der begleitenden Musik, welche, weil sie an der Nachahmung der Kunstgattung, welche sie begleitet, Theil nimmt, immer und zwar in gesteigertem Grade nachahmt. Selbstverständlich müssen daher auch die Bezeichnungen *Rythmus* u. s. f. eine andere Bedeutung erhalten, wenn sie von der einen, als wenn sie von der andern Art der Musik gebraucht werden. Der Rythmus der reinen Instrumentalmusik gehört dieser selbst an, fällt also mit der Melodie als Takt zusammen, bei der begleitenden Musik gehört er dagegen der im Gesange ausgedrückten Melodie oder der Tanzbewegung an. Dies ist die eine Seite; die andere beruht in der Differenz der Tonweisen *(Harmonien)*, welche theils rythmischer theils melodischer Art sind. Wenn sich daher Teichmüller wundert, daſs Aristoteles die Ausdrücke *μέλος*, *ἁρμονία*, *ῥυθμός* bald in dem einen bald im andern Sinne braucht, und damit auf eine Konfusion bei ihm hindeutet, so liegt diese lediglich in dem Verfasser selbst. Hält man einerseits daran fest, daſs *μέλος* die *Melodie*, *ἁρμονία* die *Tonweise* (nicht Tonart in modernem Sinne) und *ῥυθμός* *Takt* ist, so wird Alles bei Aristoteles klar. Sofern nämlich die Tonweisen, wie die *lydische*, *phrygische*, *dorische*, die *mixolydische* und die übrigen gemischten *Harmonien*, sich nicht nur durch die Verschiedenheit der Rythmen, welche lebhafter und gemessener, schneller und langsamer, pathetischer und energischer sein können, sondern auch durch den besonderen Charakter

ihrer Melodien unterscheiden, so liegt auf der Hand, dafs, wenn Aristoteles die erstere Seite in Betracht zieht, die Bedeutungen von ἁρμονία und μέλος als indifferent zusammenfallen können, während das Kriterium im ῥυθμός liegt; wenn er dagegen die Tonweisen nach der Verschiedenheit ihrer Melodien betrachtet, der ῥυθμός das Indifferente ist, weil das Kriterium im μέλος liegt. Nun wundert sich Teichmüller (die Verwunderung liegt darin, dafs er die Worte gesperrt drucken läfst), dafs „in der Politik wie in der Poetik bald Harmonie, bald „Melos von derselben Sache gesagt . . . andrerseits aber auch die „Harmonien als etwas von dem μέλος Verschiedenes abgesondert" wird, was nach unsrer Erklärung ganz natürlich ist. Um eine Parallele aus der heutigen musikalischen Technologie zu wählen: wenn wir von *Opernmusik* (etwa im Gegensatz zum *Oratorium* oder der *Symphonie*) sprechen, so hat das Wort *Musik* offenbar eine ganz andere Bedeutung als wenn wir von *italienischer Musik* (im Gegensatz zur *deutschen*) reden. — Dort ist das Kriterium ein materiales, hier ein formales. Aehnlich verhält es sich mit den antiken Tonweisen in Beziehung zu den Melodien und Rythmen; mit andern Worten: die Tonweisen werden charakterisirt entweder durch die rythmischen oder durch die melodischen Differenzen, oder auch wohl durch beide zusammen. Findet das Erstere statt, so ist *Tonweise* = Melodie mit differentem Rythmus; im zweiten Falle ist *Tonweise* = Rythmus mit differenter Melodie; im dritten dagegen ist *Tonweise* = differente Melodie mit differentem Rythmus, so dafs hier Melodie und Rythmus zusammenfallen. Die Gleichheitszeichen sollen hier indefs natürlich nicht bedeuten, dafs z. B. im ersten Falle dieselbe (bestimmte) Melodie in den verschiedenen Tonweisen mit verschiedenen Rythmen gespielt würde — das wäre Unsinn —, sondern es soll damit nur angedeutet werden, dafs, wo Aristoteles die Tonweisen nach dem *Rythmus* unterscheidet, das Melodische überhaupt in solchem Falle aufser Vergleich bleibt und deshalb die Worte μέλος und ἁρμονία als synonym oder auch als identisch gebraucht werden können. So sagt er (*Politik* VIII, 7) σκεπτέον δ' ἔτι περί τε τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς, d. h. „von den Tonweisen und" — dieses *Und* bedeutet fast so viel als „und zwar in Hinsicht auf die Verschiedenheit ihrer" — „Rythmen"; in der *Poetik* I. 4, wo er die Mittel der nachahmenden Künste überhaupt anführt, bemerkt er, dafs „sie sich dazu des Rythmus, des Worts „und der Harmonie, und zwar entweder getrennt oder zusammen, be„diene", so dafs also *Harmonie* ganz im Sinne von Melodie gebraucht wird. Dafs er aber ἁρμονία und nicht μέλος sagt, hat seinen Grund lediglich darin, dafs es sich hier für ihn nur um das Allgemeine handelte, und auch darin, dafs das Musikalische als Mittel der Nachahmung zunächst der begleitenden Instrumentalmusik angehört. Weiterhin sagt er aber dann auch in demselben Sinne und Zusammenhange μέλος. Wenn man die beiden Stellen im ersten Capitel der Poetik vergleicht, so kann gar kein Zweifel über den richtigen Sinn obwalten. Die eine nämlich lautet (4): ἅπασαι μὲν (sc. τέχναι) ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ. Hier sind also, weil es sich lediglich um die allgemeinen Mittel handelt, auch die allgemeinsten Ausdrücke gewählt, denn der Rythmus gehört ja z. B. auch dem Tanz an, und darum setzt er denn auch hinzu: „Harmonie und Rythmus bringen die Auletik und „Kitharistik . . . Rythmus allein, ohne Harmonie, die Tanzkunst in „Anwendung", wo also *Harmonie* geradezu das melodische Element bedeutet. In der zweiten Stelle (10) spricht er dagegen nicht von der

Kunst überhaupt, sondern von der *Poesie*, was einen großsen Unterschied macht. Er sagt: εἰσὶ δέ τινες ἃ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ, οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις, d. h.: „es giebt Kunstgattungen, welche alle vorbenann„ten Mittel, ich meine Rythmus, Melodie und Metrum, in Anwendung „bringen, wie die Dithyrambik". Nun ist klar, dafs er, wie statt des früheren Ausdrucks *Wort* jetzt näher das metrische Wort oder geradezu *Metrum*, aber doch in demselben Sinne (denn sonst würde er ja nicht den Rythmus noch besonders nennen), so jetzt *Melodie* statt des früheren *Harmonie* als bestimmtere Fassung desselben Inhalts braucht. Dagegen, wo er von den Unterschieden der *Tonweisen* als musikalischer Schulen (um diesen modernen Ausdruck zu wählen) spricht, mufs das *Melodische* ja nothwendigerweise (als Unterscheidungsmoment der Harmonien) von dem *Harmonischen*, als solcher besondern Form und Richtung in der Musik, getrennt gehalten werden. In diesem Sinne sagt er (*Probl.* XIX 48): „die hypodorischen und die hypophrygischen Harmo„nien haben am wenigsten μέλος", d. h. das melodische Element trete in diesen Tonweisen gegen das rythmische zurück. Wir könnten noch eine Menge andrer Stellen — Teichmüller hat sie sorgfältig gesammelt, um das vorgebliche Schwanken der Bedeutungen von μέλος und ἁρμονία, also auch den scheinbaren Widerspruch in dem Begriff der Melodie beim Aristoteles nachzuweisen — anführen, die alle dasselbe unzweifelhafte Resultat ergeben. Aber die mitgetheilten dürften genügen, um den Beweis zu führen, dafs das Verhältnifs beim Aristoteles sehr einfach zu erklären ist. Schliefslich mag noch bemerkt werden, dafs auch Westphal in seinem mehr gelehrten als verständnifsvollen Buche *Harmonik und Melopoïa der Griechen* (S. 342) das Verhältnifs der aristotelischen Bedeutungen von μέλος und ἁρμονία vielfach mifsversteht, z. B. wenn er die Stelle in den Problemen als Belag für diejenige Bedeutung des μέλος — [er unterscheidet nämlich drei Bedeutungen des μέλος, 1. „im weitesten Sinne „als die musikalische Komposition überhaupt, einschliefslich Text und „Takt"; 2. „im engeren Sinne die musikalische Komposition als Verbin„dung von Tönen ohne Rücksicht auf Text und Takt" (!); 3. „im „engsten Sinne als die Melodie im Gegensatz zu der Harmonie d. h. zu „den begleitenden Akkordtönen"] — heranzieht, worin die Melodie einen Gegensatz zur Harmonie im Sinne der Gleichzeitigkeit verschiedener Töne bildet. Von dieser modernen Bedeutung der *Harmonie* ist in der Stelle des Aristoteles keine Spur zu finden.

30. Zu Nr. 94 (S. 185): . . . *ob und welche kathartische Wirkuny er der Musik beilegt.*

Jede andere Erklärung des *Praktischen* als die von uns im Text gegebene führt auf eine Kette von Widersprüchen, und in diese verfällt denn auch Müller. Schon seine *Eintheilung* (S. 54) der Melodien (wie er ganz falsch sagt statt *Harmonien*) in *ethische, praktische* und *enthusiastische* ist in mehrfachem Sinne unlogisch: 1. statt *enthusiastisch*, was eine besondere Gattung des Pathetischen ist, mufste er den letzteren Ausdruck wählen; 2. *praktisch* und *ethisch* nebeneinander zu stellen, ist schon deshalb inkorrekt, weil Aristoteles das *Ethos* selber praktisch nennt; 3. bezeichnet er das *Pathetische*, welches einen Gegensatz zum Ethischen bildet, sofern in jenem der Rythmus, in diesem die Melodie

vorwaltet, als einen „engeren Begriff des Ethischen“, und 4. merkt er nicht (S. 55), dafs, wenn in der hypophrygischen Tonweise der musikalische Rythmus vorwaltet, sie weniger nachahmend sein müfste, während sie doch sogar ein praktisches Ethos besitzen soll, d. h. nach seiner Auffassung Handlungen nachahmt. Trotz aller dieser Widersprüche ist Müller doch davon sehr befriedigt, denn er äufsert naiv, dafs „nach diesen Bestimmungen über den Unterschied zwischen den ethischen, „praktischen und enthusiastischen Tonarten“ — oben waren es *Melodien* — „gar kein Zweifel mehr obwalten könne“. — Ferner bemerkt er S. 54: „Nun bildet zwar das *Kathartische* gegen das *Ethische* im All„gemeinen keinen unbedingten (!) Gegensatz; auch die *praktischen* „und *enthusiastischen* Gesänge wirken doch auf die Stimmung des Ge„müths ein, wie denn der Enthusiasmus geradezu ein *Pathos* in dem „*Ethos*, d. i. eine Affection des Gemüthszustandes, von Aristoteles ge„nannt wird, ein *Handeln* aber, worauf doch schon ihrem Namen nach „die praktischen Melodien hinwirken (!) müssen, offenbar nur immer „aus einem bestimmten Gemüthszustande hervorgehen kann.“ — Es ist in der That unbegreiflich, wie ein so intelligenter Schriftsteller in eine so grobe Begriffsverwechslung von Objekt und Zweck der *Nachahmung* verfallen konnte. Es ist ja bei dem *Ethos* und *Pathos* sowie bei der ganzen Charakteristik der Tonweisen hinsichtlich ihrer *melodischen* und *rythmischen* Differenzen, ebenso auch bei dem Ausdruck *praktisch*, nur von denjenigen Stimmungen und Handlungen die Rede, welche den Inhalt der Nachahmung bilden, d. h. welche sich in der Musik abspiegeln, nicht aber von denjenigen, welche als Wirkung der Musik sich im Hörer erzeugen. Dies aber wird fortwährend vermischt und verwechselt, und so ist denn jeder Versuch, sich in dem daraus entstehenden Wirrsal zurechtzufinden, völlig vergeblich —

Was Teichmüller betrifft, so kommt derselbe, nachdem er sich über die Widersprüche des Aristoteles gewundert (s. o. Nro. 29), zu folgendem merkwürdigem Resultat: „Jedenfalls setzt Aristoteles das Musi„kalische in zwei Stücke, in die Melopoïia und den Rythmus. Und dies „ist für die vorliegende Frage“ — diese Frage ist nämlich, wie die Ueberschrift des Kapitels zeigt, die nach den Begriffen von ἁρμονία und μέλος: für diese seien also jene *zwei Stücke* — „hinreichend; denn „es wird dadurch gewifs: 1) dafs Aristoteles innerhalb des Musikalischen „das Rythmische absondert von dem Harmonischen (?) und dem μέλος, „ohne dafs unter dem Rythmus der Tanz (sic) zu verstehen ist; und „dies entspricht der obenerwähnten Eintheilung der Musik, wonach die „Rythmik neben der Harmonik (!) steht als selbstständig und koordi„nirt —; 2) dafs er Harmonie und μέλος zwar unterscheidet, aber doch „als zusammenhängend jenen andern beiden Elementen, nämlich dem „ῥυθμός (Rythmik) und dem μέτρον (Metrik)“ — wie kommt denn dies mit einem Male hieher? — „gegenüberstellt, woraus es mithin „erklärlich ist, dafs er dies ganze *genus* bald durch μέλος, bald durch „ἁρμονία bald durch μελοποιΐα bezeichnet, wie denn in der That nach „der Eintheilung des Aristides die Harmonik ebenso wohl die Har„monie als die Melodie und die musikalische Komposition um„fafst.“ — Wenn jemals Unsinn geschrieben wurde, so ist er hier zu suchen. Was kann, von dem Schiefen und Mifsverständlichen im ganzen Satze abgesehen, man sich z. B. unter *musikalischer Komposition* denken im Gegensatz und Unterschied von der *Harmonie* und *Melodie*? Was bleibt denn noch übrig von der Komposition, wenn diese beiden

Elemente, aus denen sie überhaupt besteht, weggenommen werden? Das Notenschreiben vielleicht! Doch genug. Auf eine Widerlegung können wir uns natürlich nicht einlassen, sie ergiebt sich durch Vergleichung mit unserem Text ganz von selbst. Nur die Bemerkung mag noch hinzugefügt werden, dafs, wenn Herr Teichmüller in sehr überhebender Weise über Ed. Müller die Bemerkung macht, dafs er „in den meisten „Urtheilen so ungefähr auf dem rechten Wege sei“, dagegen nur zu sagen ist, dafs man von Herrn Teichmüller dies nicht behaupten kann; eher schon trifft bei ihm zu, was er in Betreff Müller's hinzusetzt, dafs „er zu keiner Klarheit und Genauigkeit kommen kann, weil er nicht „aristotelisch denke“! — Wie weit das Denken des Hrn. Teichmüller *aristotelisch* sei, kann aus Obigem ersehen werden.

31. Zu Nro. 107 (S. 204): . . . *Die Epigonen der aristotelischen Philosophie.*

Dafs in Aristoteles die antike Aesthetik hinsichtlich der Totalität der ästhetischen Anschauungen des Alterthums kulminire, wird wohl Niemand bezweifeln; dafs aber „mit Plato und Aristoteles die „originalen ästhetischen Ansichten des Alterthums erschöpft“ seien, wie Zimmermann (S. 117) sagt, scheint denn doch zu viel behauptet. Er beruft sich dabei auf Müller und Ulrici, welche „ebenso urtheilten“. Hinsichtlich des Ersteren ist er jedoch in einem Irrthum. Denn wenn Müller in der citirten Stelle (II. 176) sagt: „Auf dem Höhepunkt hel„lenischer Aesthetik sind wir nun angelangt, denn weder vor noch nach „Aristoteles hat irgend ein hellenischer, ja überhaupt kein antiker Dich„ter oder Denker mit gleicher Unbefangenheit, mit gleicher Tiefe und „Schärfe, gleich eindringend und auffassend die Kunst behandelt“, so entspricht dies ungefähr unsrer eignen Ansicht, dafs die antike Aesthetik hinsichtlich der Totalität der ästhetischen Anschauung in Aristoteles kulminire; keineswegs aber ist damit auch nur angedeutet, dafs mit Aristoteles „die originalen ästhetischen Ansichten des Alterthums „erschöpft“ seien, von Plato ganz zu schweigen, den auch Müller gar nicht hier erwähnt. Uebrigens widerspricht sich auch Z. selbst, indem er später (S. 147) noch Plotin nennt, und fast mit denselben Worten jene Behauptung hinsichtlich dieser Philosophie wiederholt, indem er nicht nur sagt: „In Plato, Aristoteles und Plotin erschöpft sich die theo„retische Kunstweisheit des Alterthums“, sondern sogar die Plotin'sche Richtung als eine „dritte“ (also doch wohl *originale*) dahin bestimmt, dafs er „das Schöne in der Erscheinung des göttlichen Gehalts und in „seiner Abkunft vom höchsten Urquell gesucht“ habe. Wenn nun auch diese Bestimmung der Plotin'schen *Richtung* eine ziemlich unbestimmte ist, da sie fast ebensogut auf Plato passen könnte, so geht doch soviel daraus hervor, dafs damit überhaupt eine weitere Richtung über Aristoteles hinaus anerkannt, also die Behauptung einer schon mit Aristoteles stattfindenden *Erschöpfung* der Ansichten über Kunst wieder aufgehoben wird. Mehr noch spricht sich dieser Mangel an kritischer Konsequenz bei Z. darin aus, dafs er in der Recapitulation über die antike Aesthetik bis einschliefslich Aristoteles (a. a. O.) den Kernpunkt der aristotelischen Kunstansichten darin findet, dafs er (Aristoteles) „das Wesen der Schön„heit als das quantitative *Nicht zu viel, nicht zu wenig* bestimmt“ habe; ein Beweis, wie wenig man durch die Brille des Herbart'schen Formalismus von dem wahren Wesen der Dinge zu erkennen vermag. Später

(a. a. O.) wird Aristoteles, im Unterschiede von Plato und Plotin, dahin charakterisirt, dafs er „an der Alleinmustergiltigkeit der Form entschie- „den festgehalten", während Plato unbestimmt „zwischen Form und „Gehalt" (in der Bestimmung des Schönheitsbegriffs) „umhergeschwankt" sei und Plotin nur im „Gehalt das Schöne gesucht" habe. Mit dergleichen leeren Kategorien ist aber, abgesehen von ihrer Schiefheit, für die gedankliche Bestimmung der ästhetischen Standpunkte der drei gröfsten antiken Aesthetiker ebenso wenig gethan, wie mit der typischen Bezeichnung Plotins als des *Romantikers* gegenüber dem Aristoteles als des *Klassikers* des Alterthums (S. 147), wobei er denn in Verlegenheit ist, mit welchem Epithet er Plato versehen soll. Schade, dafs er nicht auf den Titel *Symboliker* verfallen ist, dann würde die Hegel'sche Trilogie in der Eintheilung der Künste — nämlich in symbolische, klassische und romantische — ganz im Sinne des Herbartianismus erscheinen. Solche Abstempelung philosophischer Charaktere — statt ihrer charakteristischen Ausprägung — ist nicht nur wohlfeil, sondern auch bedenklich, weil sie durch die mit solchen geläufigen Typen verbundenen anderweitigen Vorstellungen einen falschen Nebensinn erhalten. Vollends bei Plotin. Was will Z. bei diesem mit solcher Bezeichnung eines antiken Romantikers andeuten, nachdem er ihn kurz zuvor wegen seiner orientalisirenden Neigung getadelt hat?

32. Zu Nro. 119 (S. 226): *Man hat von dem Kanon des Polyklet viel Aufhebens gemacht. .*

Ueber den *Doryphoros des Polyklet* äufsert Zimmermann *(Gesch. d. Aesthetik* S. 118), gleichsam als Kommentar zu der bekannten Stelle des Plinius, welche wohl nicht viel mehr als eine rhetorische Phrase ist (*solus, sc. Polycletus, hominum artem ipsam fecisse artis opere judicatur*): „Der Schönheitskanon stellt die nichtsinnliche, weil nur im Maafse be- „stehende Form des Uebersinnlichen (!), der Idee des Menschen, am „Sinnlichen dar, wodurch dieses zum Schönen wird". Kann aber eine Form blos aus *Maafsen* bestehen, und wenn dies der Fall wäre, können blofse „Maafse" dargestellt werden? Ferner aber, ist die Gröfse, das Minimal- und Maximalmaafs im Ganzen, dabei denn ganz gleichgültig? Was heifst es ferner, wenn Z. fortfährt: „Der Doryphoros ist der Mensch „in seiner Reinheit gedacht, das abstrakte Gattungsbild . . . ein „sinnliches Abbild des Mustermenschen . . . Während die Natur „nur Einzelne, nicht den Menschen, giebt der *Doryphoros* diesen wieder. „Wie die Idee, so ist der Schönheitskanon ohne Individualität, ohne „Besonderung, die über das Wesen der Gattung hinausgeht; nichts als „Mensch ist er der ganze Mensch" —. Ganz richtig erinnert daher Z. bei diesem marmornen Mustermenschen an das platonische Gattungsbild. Denn wie dieses ist er lediglich ein leeres Abstraktum, oder vielmehr er soll es sein, ist es aber nicht. Wie? der *Doryphoros* soll „ohne „Besonderung", „nichts als Mensch, aber der *ganze Mensch*" sein, und doch stellt er nur den Mann dar? Rechnet Z. des Weib nicht zum Menschen, oder betrachtet er es wenigstens nicht als eine ebenso bestimmte und berechtigte *Besonderung* der „Idee des Menschen" wie den Mann? Bildet das Weib nicht in Allem, körperlich wie geistig, einen Gegensatz zum Manne, und ist die Einheit dieses Gegensatzes nicht erst der *ganze Mensch*? Läfst sich aber diese Einheit, die als konkrete und in der Doppelseitigkeit der Besonderung besteht, als Einzel-

heit darstellen? Laufen mithin jene schönklingenden Phrasen auf etwas Anderes als auf leere Abstractionen hinaus?

Man hat allerdings schon im klassischen Griechenthum, aus einem mifsverstandenen Bedürfnifs, den *ganzen Menschen* als Ideal zu verkörpern, Versuche gemacht, die Totalidee des Menschen darzustellen; was hat man aber damit erreicht, und was konnte man im günstigsten Falle damit erreichen? Eine ebenso sehr in künstlerischem wie in natürlichem Sinne widerspruchsvolle Anomalie, den *Hermaphroditen*, worin die Gegensätze zwischen Mann und Weib theils zu einem Durchschnittsmaafs abgeschwächt, theils die gegensätzlichen Formen addirt wurden. Zu solchen Monstrositäten gelangt auch die Philosophie, wo sie das Ideal anstatt als lebenerfülltes Konkretes nur als leeres Abstraktum begreift. Denn nur auf dem Wege der Abstraction, d. h. der Vernichtung aller Besonderheit, worin aber allein die Wahrheit der Wirklichkeit beruht, kann sie dazu gelangen, dann bleibt ihr aber eben nichts als eine leere Hülse ohne Kern und kaum Das, das rein Nichts.[1]) —

Was nun den vielbesprochenen *Doryphoros* betrifft, so ist doch wohl zunächst unbestreitbar, dafs er höchstens das Ideal des Mannes oder Jünglings und nicht das Ideal des Menschen überhaupt ist; sodann aber wäre selbst in dieser Besonderung, die immerhin wenigstens eine Einzelgestaltung zuläfst, wenn dieser Einzelgestaltung auch weder in der Natur noch in Wahrheit auch in der Idee eine konkrete Bestimmtheit entspräche, eine positive Gestaltung nur dadurch möglich, dafs von den wahrhaft idealen Individualgestalten, denen als solchen der Begriff der *Individualität* ein immanenter und nothwendiger ist, diejenigen Merkmale, welche diese idealen Individuen oder besser individuellen Ideale als solche kennzeichnen, eliminirt, d. h. auf ein Durchschnittsmaafs reducirt würden. Es wäre diese Konstruction des *Doryphoros* somit eigentlich nichts als ein Rechenexempel, indem überall zwischen den extremen Maafsen desselben Gliedes der Durchschnitt genommen und aus diesen Durchschnitten die Figur zusammengesetzt worden wäre, wobei übrigens hinsichtlich der Form als solcher dem Belieben des Künstlers noch ein weiter Spielraum gelassen sein mufste. Dann aber würde der *Doryphoros* im Grunde mehr ein physiologisches als künstlerisches Interesse haben. So steht aber die Sache gar nicht einmal. Es steht fest, dafs Polyklet bei seinem *Doryphoros* keineswegs an einen alle Besonderheiten in sich aufhebenden Idealmann gedacht hat. Overbeck in seiner vortrefflichen *Geschichte der griechischen Plastik* (II. Aufl. Bd. I. S. 344 ff.) erinnert daran, dafs der *Doryphoros* als mannhafter Knabe ein Seitenstück (also einen gewissen Gegensatz) bilde zu dem *Diadumenos*, den derselbe Plinius als weichen Jüngling charakterisirt. Jener wird, sagt O. (a. a. O.) „als eine kräftige, ausgewirkte Gestalt „bezeichnet". Ferner spricht O. von dem allerdings sehr eigenthümlichen Kopf des *Doryphoros;* Besonderheiten genug, um jede Vermuthung an einen „idealen Gattungsmenschen" — wäre dieser überhaupt darstellbar — bei Seite zu schieben. Endlich aber sagt Overbeck (S. 353) — und dies möchte wohl allen Phantasien über den *Mustermenschen* den Boden ausstofsen —: „Obgleich nun aber Polyklet in seinem Kanon ein „durchaus reines Muster hingestellt und in demselben seine wissenschaft-

---

[1]) Vergl. die Stellen, welche im Text bei der Darstellung der Winckelmann'schen und Wilhelm von Humboldt'schen Aesthetik hierüber handeln, namentlich S. 405 ff. 409 ff. 710—721.

„liche und künstlerische Ueberzeugung von der vollkommensten Schön-„heit des menschlichen Körpers niedergelegt hat, so würde man doch „den Charakter seiner Kunst sehr misverstehen, wenn man glaubte, der „Meister habe sich darauf beschränkt, diese erkannte Norm und nur diese „Norm wieder und immer wieder darzustellen. Im Gegentheil verbürgt „uns die Bezeichnung seines *Diadumenos* als weichen Jünglings neben „seinem *Doryphoros* als mannhaften Knaben, dafs Polyklet auch die „mannigfaltigen Modificationen der absoluten Normalschön-„heit durch zarteres und reiferes Alter, gröfsere oder ge-„ringere ästhetische Ausbildung des Körpers wohl aufzufassen „und wiederzugeben wufste." Was bleibt hier also von dem *Mustermenschen* übrig? Nichts als die durch Quinctilian bestätigte Gewifsheit, dafs Polyklet sich bei seinen Figuren, von seinem *knöchelspielenden Knaben* bis zu seinem *Hercules*, innerhalb einer gewissen Grenze des jugendlichen Menschenalters gehalten hat, weil in diesem die menschliche Schönheit ihre Blüthe erreicht. Aber von dem Begriff dieser innerhalb gewisser Grenzen noch unendlich viel Modifikationen zulassenden Blüthezeit bis zum *Mustermenschen* ist ein ebenso grofser Abstand wie von dem konkreten Schönheitsbegriff des Aristoteles zu dem leeren Schönheitsideal Plato's. Die beiden Statuen *Doryphorus* und *Diadumenos*, welche aber selber schon einen Gegensatz bilden, mögen etwa die Mitte zwischen den Enden jener Blüthezeit gehalten haben. Uebrigens giebt es bekanntlich noch einen dritten Mustermenschen, den *Apoxyomenos* des Lysipp, so dafs schliefslich die Herren Zimmermann, Fechner, Zeising und die andern Verehrer des formalistischen Durchschnittsmaafses aus einem *embarras de richesse* vielleicht in Verlegenheit kommen dürften, für welchen dieser verschiedenen „Verkörperungen der allgemeinen Idee des Menschen" sie sich zu entscheiden haben.

33. Zu Nro. 123 (S. 234): *Hinneigung zur indischen Weltanschauung.*

Zimmermann findet die Quelle der *orientalischen Bestandtheile* der Philosophie Plotin's, ja Plato's, nicht in Indien, sondern in Aegypten. „Aus den Tempeln von Theben", meint er, „stammt die uralte Tradi-„tion von der Präexistenz der Seele und der Seelenwanderung"; er weifs also nicht, dafs diese ägyptischen Vorstellungen selber erst aus indischen Quellen stammen, ebenso wie der Apisdienst aus dem indischen Stierkultus, ja selbst einige ägyptische Götternamen aus dem Sanskrit, z. B. Osiris (ind. *Isvâra*, als Beiname des Siva) u. s. f. Wenn er vollends die Philosophie Plotin's mit der Plato's vergleichend, bemerkt, „sein" (Plato's) „Versuch, orientalische Mystik in wissenschaftliche Forschung „zu übersetzen, endige (in Plotin) mit der Rückübersetzung des logisch-„strengen Gedankens" (Plato's) „in hochpoetische Bilder", so weifs man nicht, wer hier völliger misverstanden ist, Plato oder Plotin. Aber auch der wichtige und den eigentlichen Fortschritt Plotin's nicht nur über Plato, sondern auch selbst über Aristoteles hinaus enthaltende Gedanke der Selbstbewegung der Idee und der objektiven Gestaltung, wovon später die Rede sein wird, ist nicht, wie Z. es versucht, blos aus der orientalischen Vorstellung der *Emanation* zu erklären; und wenn Plotin diese Vorstellung aufgenommen hat, so unterliegt es wohl für Niemanden, der einiges Verständnifs seiner philosophischen Grundanschauung besitzt, einem Zweifel, dafs er grade diese halbsinnlich-mystische

Vorstellung zu einem ebenso tiefen wie klaren Begriff erhoben hat. Geradezu absurd ist es daher, wenn Z. (S. 124) behauptet, dafs „die „bildlichen, der bequemen Vorstellungsweise des Orients entnommenen „Ausdrücke, in denen Plato abstrakte, metaphysische Gedanken zu ver„bergen (?) sucht, von den an die phantastische Vorstellungsweise ge„wöhnten Neuplatonikern ohne Anstand wörtlich genommen" seien; ein Thema, das er dann noch mit besonderem Behagen und in immer stärkeren, d. h. falscheren Farben ausmalt. Wie es damit stimmen soll, wenn Z. kurz darauf (S. 127) den Neuplatonismus gegen den Platonismus dahin charakterisirt, dafs jener den ersten Schritt gethan, „die feste „Starrheit der platonischen Ideenwelt gegenüber der Sinnenwelt in Flufs „zu bringen", d. h. doch: das Wesen der Idee als Selbstbewegung und Gestaltung zu bestimmen, ist vollends unbegreiflich. Er nennt dies allerdings später (S. 129), unkritisch genug, eine „Einführung der Emana„tionslehre", definirt dieselbe aber sonderbarer Weise mit den Worten: „Aus der scharfen Trennung des Seienden vom Werdenden" (bei Plato) „macht der Neuplatonismus ein ewiges Werden des Seienden selbst, „das darin sein Sein unverändert bewahrt, indem es beständig in „Veränderliches übergeht. Eben dafs sie ihr Sein nicht verlieren kann, „macht die Idee nach des Plotinus Meinung so kühn, beständig dasselbe „aufzugeben. Seiner Unsterblichkeit gewifs, stürzt sich der Geist unauf„hörlich in's Sterben". —

Kann es aber — mufs man hier fragen — ein tieferes und zugleich sinnigeres Erfassen der Wahrheit geben, als sich in der in Z.'s eigenen Worten belassenen Auffassung Plotin's ausspricht? Wie ist es möglich, in solchem echt spekulativen Gedanken immer noch die langweilig leere Vorstellung der *Emanation* finden zu wollen! Ja, später (S. 143) drückt sich Z. darüber noch viel ungenirter aus, indem er von Plotin sagt: „Wenig be„kümmert um logische Strenge, setzt er durch die Aufnahme der „Emanationslehre sich von vorn herein über alle metaphysischen „Bedenken hinweg, welche von dieser ältesten aber auch rohesten „Weltentstehungslehre (!) des Menschengeschlechts unzertrennlich sind". Freilich, wer die spekulative Tiefe im Denken Plotin's nicht zu ergründen vermag, dem mag sie wohl als rohe Phantastik erscheinen. Offenbar ist diese spekulative Tiefe dem formalistischen Herbartianer unbequem; denn wo er irgend auf sie stöfst, wird sie sofort als „Phantastik" über Bord geworfen.

Dafs er es dabei gelegentlich an Seitenhieben auf die „neueste „deutsche Philosophie" (S. 144) nicht fehlen lassen würde, war vorauszusehen. Er meint mit dieser neuesten Philosophie ohne Zweifel die spekulative Philosophie Hegel's und stellt derselben das Zeugnifs aus, dafs sie „mehr zum geistreichen Schwärmen als zum verstandesklaren Denken „geneigt sei", woher denn „unser Zeitalter noch in einem andern als „dem oft gehörten (?) Sinne zu einem alexandrinischen geworden". Dafs Herr Z. später — trotz dieses alexandrinischen, d. h. phantastischen Charakters der spekulativen Philosophie, welche „deutliche Keime (?) des „Neuplatonismus als neue Münze (!) in Cours gebracht habe" (a. a. O.) — mit Danzel eine „überraschende Aehnlichkeit der spekulativen Aesthetik „mit der — Baumgarten'schen" (S. 185) findet, darf uns nunmehr wohl nicht mehr bei ihm Wunder nehmen. Er nimmt eben überall als gute Beute auf, was ihm gerade augenblicklich in den Kram pafst, unbekümmert um die krassen Widersprüche, in die er dadurch mit sich selbst geräth. Oder hält er Baumgarten vielleicht auch für einen *geistreichen Schwärmer* und *mystischen Phantasten?*

34. **Zu Nro. 125 (S. 239):** *Plotin beschränkt sich auf die beiden Begriffe des objektiven Schönen und des Kunstschönen.*

Es kann auffallen, dafs Vischer, der sich mit Plato sehr weitläufig beschäftigt, allerdings meist nur, um seine *Konfusion* aufzudecken, Plotin fast ganz übersieht. Er erwähnt ihn nur zweimal (Thl. I, S. 92 u. 103) und ganz kurz, ja sogar mit entschiedener Ungerechtigkeit. Denn er begnügt sich damit, seine *Inkonsequenz* hervorzuheben, welche er darin findet, dafs „er zuerst leugne, dafs nur das Ebenmaafs aller Theile die „Schönheit begründe, und einzelne Theile eines schönen Körpers, ein„zelne Farben u. s. f. ebenfalls schön finde, und dann sage, schön werde „die Materie durch Theilnahme an der gestaltenden Idee, und vergesse, „dafs diese Gestaltung sich gerade als Zusammenstimmung der Theile „äufsert". Dies heifst nicht nur dem Plotin Gewalt anthun, sondern auch ziemlich oberflächlich über ihn hinreden. Plotins Ansicht ist die, dafs, da Schönheit an der Materie nur durch Theilnahme derselben an der gestaltenden Idee möglich sei — denn dies ist allerdings der Hauptpunkt — zunächst das Ganze als die das Mannigfaltige verbindende Einheit schön sei, dann aber auch die Theile dieses Ganzen selbst an sich, sofern sie unter sich und mit dem Ganzen stimmen. Aber dies ist es nicht allein, sondern indem er die Einheit nicht blos als Ganzes, sondern auch als *Einfachheit* fafst, in welcher die Beziehung der Theile überhaupt ganz aufhört, begreift er auch diese Einfachheit als Erscheinung der Idee und sagt in diesem Sinne, ein einfacher (nicht einzelner) Ton sei auch zugleich ein reiner und als solcher schön u. s. f., und dies ist auch vollkommen richtig. Von einer Inkonsequenz ist hiebei gar nicht die Rede. Aber könnte man sie selbst finden, so dürfte Plotin doch wohl mehr Aufmerksamkeit seitens des berühmten Aesthetikers verdienen als die sich überall widersprechenden, im Grunde ziemlich seichten Sensualisten Englands, denen er ebensoviel Seiten widmet wie Plotin Zeilen. Wir können hiebei die Bemerkung nicht unterdrücken, dafs sich gerade in diesem Falle — bei der Kritik der Ansichten über das Schöne (§ 36) — die Unzuträglichkeit in der stofflichen Anordnung des Vischer'schen Buches auf peinliche Weise kund giebt. In einem Athem werden Aristoteles, Schiller, Plato, Kant, Plotin, Baumgarten, Schelling, die Engländer u. s. f. angeführt, als ob die citirten Ansichten derselben überhaupt ohne die Kritik der respektiven geschichtsphilosophischen Grundlagen ihrer Systeme auch nur in korrekte Worte zu fassen seien.

35. **Zu Nro. 135 (S. 254):** . . . *um nach anderthalbtausend Jahren wieder aufzutauchen. Die blofse Thatsache zu konstatiren, dürfte für eine kritische Geschichte der Aesthetik nicht genügend sein.*

Hiemit begnügt sich nämlich Zimmermann am Schlufs des ersten Buches seiner *Geschichte der Aesthetik* (S. 102—154). Zwar kann er sich offenbar des Gefühls nicht entschlagen, dafs die Erklärung dieser Thatsache für den wissenschaftlichen Werth der *Geschichte* nöthig sei; allein die schwachen Versuche zu einer solchen Erklärung entsprechen in keiner Weise diesem Bedürfnifs. Er sagt: „Mit dem Verfall der Kunst und ihrer „ausschliefslichen Verwendung zu kirchlichen Zwecken" — dies sind nun schon zwei ganz verschiedene Dinge, denn bei der Kunst, die zu kirch-

lichen Zwecken verwendet wurde, d. h. bei der christlichen Kunst, kann wohl von einer neuen Kindheit, aber von keinem Verfall die Rede sein — „mufste umsomehr die theoretische Erforschung derselben Werth und „Bedeutung einbüfsen". Ganz falsch; gerade umgekehrt könnte man der Erfahrung gemäfs folgern, dafs mit dem Verfall der Praxis die Theorie sich hätte heben und ausbilden müssen; ein Satz, den Vischer (Einleitung zur Aesthetik) sehr schön durch die Worte ausdrückt: „Was in „Gedanken als ein Ganzes auferstehen soll, mufs als Ganzes in der „Wirklichkeit abgeblüht sein". — Erst nach dem *Verfall der Kunst* im 17. Jahrhundert begann daher die neue Begründung und Weiterbildung der Aesthetik. Hätte Z. Recht, so müfste folgerichtig die letztere mit der Hebung der Kunst auch wieder an Kraft gewinnen; er selbst fügt aber unmittelbar hinzu: „Aber auch als im 13ten Jahrhundert die Kunst „in Italien einen neuen Aufschwung nahm, als die Dante, die Giotto, „die Pisani" — er hätte dreist bis Raphael heruntergehen können — „unvergängliche (?) Werke schufen, blieb sie (die Kunst) der Philosophie „fremd, die zur selben Zeit in unfruchtbaren Kämpfen über den Vorzug „des Aristoteles vor Plato sich zersplitterte. Selbst das Wiederaufleben „der Antike, das die Kunst im 15ten und 16ten Jahrhundert auf den „Gipfel erhob, brachte der Theorie derselben keinen andern Vor„theil . . ." u. s. f. — Richtig; aber warum war dies so und warum mufste dies so sein? Das ist eben die Frage, und darauf bleibt Z. die Antwort schuldig. Jene tadelnde Bemerkung über die „unfruchtbaren „Kämpfe" der scholastischen Philosophie, gleichsam, als ob die Philosophie damals, wie ein unartiges Kind, nicht ihre Pflicht gethan — hätte Hr. Zimmermann damals gelebt, würde er's wohl nicht besser gemacht haben — erhält eine noch schärfere Spitze durch das Folgende: „Ueber„wog im Mittelalter das Theologische, so überwog in der Zeit der Wie„dererweckung der Wissenschaften das philologische Interesse" — hierin spricht sich eine leise Ahnung von dem wahren Grunde aus, die aber sogleich wieder verschwindet —, „hemmte die Ehrfurcht vor der über„lieferten Philosophie der alten Welt jeden selbständigen Aufschwung des Denkens — umgekehrt: der Mangel an Aufschwung des selbständigen Denkens, welcher in viel tieferen Ursachen lag, war selber der Grund auch von jener Ehrfurcht —, „wie überhaupt, so in der Theorie „des Schönen und der Kunst. Nicht als ob wir dies als nachtheilig (?) „oder unrecht (!) bezeichnen wollten: die Philosophie mufste erst wieder „einen festeren Boden gewinnen, als ihre unselbstständige Anlehnung an „das Gebäude der Kirche war. Wie die Kunst an der Hand der Antike, „so mufste die Philosophie der Kunst, wie die Philosophie überhaupt „erst eine Schule durchmachen an der Hand des Alterthums, um den „lang verlornen Pfad wieder gehen zu lernen". Dies ist Alles recht schön, allein warum die Philosophie denn so lange *unselbstständig* blieb, und warum es so lange dauerte, bis sie „den verlorenen Pfad wieder„fand" und warum sie ihn denn überhaupt verloren? von Allem Dem erfahren wir nichts, und doch ist dies gerade die Hauptsache.

36. Zu Nro. 138 (S. 260): *Versöhnung des Geistes mit der Natur . . .*

Es kann dem aufmerksamen Leser nicht entgehen, dafs die Darstellung des Kampfes von Geist und Natur, der sich in den drei Phasen des *Orientalismus, Hellenismus* und *Christianismus* offenbart, dem von uns

früher aufgestellten Gesetz der Entwicklung[1]), als deren Stufen *unmittelbare Einheit — Differenz — vermittelte Einheit* bezeichnet wurden, völlig zu widersprechen scheinen: denn wir finden gerade in der zweiten Phase — statt der nach dem Entwicklungsgesetz zu erwartenden Differenz: die Versöhnung, während die Differenz, d. h. die Negation der Einheit (im Hellenismus) in die erste und dritte fällt. Allein man vergesse nicht, daſs hier von einem Kampfe, d. h. von einer an sich die *Differenz* setzenden Basis, ausgegangen wird. Faſst man daher jene drei Entwicklungstufen ihrer allgemeinen Form nach als *Position — Negation — Affirmation*, so erkennt man sogleich, daſs in der ersten Phase des Kampfes der Geist als ein gegen die Natur differenter überhaupt gesetzt wird, daher in der zweiten nothwendig die Negation der Differenz, also *Versöhnung* eintreten muſs, und daſs in der dritten die Differenz, aber im umgekehrten Verhältniſs des Geistes zur Natur, also als Affirmation desselben gegen sie, wieder ausbrechen muſs. Allein diese drei Phasen sind selber nur die Momente derjenigen Stufe der Differenz des absoluten Geistes, welche als Dasein des subjektiven Geistes, d. h. als Weltgeschichte, sich offenbart. Betrachten wir daher die Entwicklung des absoluten Geistes selbst unter dem Gesichtspunkt jenes Gesetzes, so ist der Stufengang dieser: 1. Unmittelbare Einheit des objektiven und subjektiven Geistes: Natur (einschlieſslich des Menschen im sogenannten Paradiese, das er durch die Sünde, d. h. eben durch das Gerathen in Differenz, verlor); 2. Differenz derselben: Weltgeschichte (und hier — auf dieser Basis — entwickeln sich nun jene scheinbar dem Gesetz widersprechenden Phasen des Kampfes, so daſs, weil die erste Stufe sofort auf der Basis der Differenz sich entwickelt, ein Fortgang zur zweiten nur durch einen Friedensschluſs möglich ist. Daher erscheint diese als eine Negation der Negation, d. h. als Aufhebung der Diffferenz, während die dritte wieder die Aufhebung dieses Friedens, d. h. einen neuen Kampf darstellt, worin aber nun die kämpfenden Mächte eine umgekehrte Machtstellung einnehmen.); 3. Vermittelte Einheit des subjektiven und objektiven Geistes: das Absolute, als Rückkehr der Idee aus der Schöpfung in sich: Untergang der Welt und ewiges Reich.

Als Resultat obiger Erörterung ist also Dies zu bemerken: Wenn dem Begriff der *Weltgeschichte* wesentlich die *Differenz* zu Grunde liegt und in dieser drei Phasen zu unterscheiden sind, so müssen sich diese als unmittelbare Differenz (der Natur gegen den Geist: *Orientalismus*) — aufgehobene Differenz (des Geistes und der Natur: *Hellenismus*) und vermittelte Differenz (des Geistes gegen die Natur: *Christianismus*) charakterisiren. Hiemit schlieſst aber, als ob das Ziel nunmehr im Christianismus erreicht sei, die Entwicklung keineswegs ab; sondern sofern diese drei Stufen immerhin auf einer gemeinsamen Basis, nämlich auf der des positiven, unmittelbaren Empfindens oder, wenn man will, der *Religion*, beruhen, sind sie selber als die dreitheilige Gliederung einer ersten Stufe im weiteren Wortsinne zu begreifen, der als zweite nothwendig die Negation jener gemeinschaftlichen Basis, die *Religionslosigkeit* d. h. positiv ausgedrückt: der Atheismus des reflektirenden Verstandes, folgen muſs. An der Schwelle dieser zweiten Stufe befindet sich gegenwärtig die Weltgeschichte. Wie diese zweite Stufe sich nun ihrerseits gliedern müsse, dies zu erörtern ist hier nicht der Ort, und

---

[1]) S. Text S. 61 ff.

wir bemerken daher nur noch, dafs die in derselben liegende Differenz gegen das Absolute nothwendig weiter zu einer Negation derselben, d. h. zu einer affirmativen (höchsten) Stufe führen mufs, in welcher die selbstbewufste Vernunft als die wahrhaft konkrete Macht des subjektiven Geistes zur Herrschaft gelangt. Damit aber ist die Aufgabe der Weltgeschichte überhaupt gelöst und der Untergang der Welt, als menschlicher, gefordert. — Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet wird man nun jenen obenerwähnten nur scheinbaren Widerspruch eben als solchen und die Nothwendigkeit dieses Scheins zu erkennen im Stande sein.

37. **Zu Nro. 144 (S. 273):** ... *ohne die allgemeinen philosophischen Standpunkte, auf deren Basen jene ästhetischen Systeme sich entwickeln, anzugeben, wäre ein vergebliches Beginnen.*

Dies thut nämlich Zimmermann, und — da wir uns hier an der Schwelle der deutschen Aesthetik befinden, so möge dies hier gleich erwähnt werden — der Verfasser der *Geschichte der deutschen Aesthetik*, Herr Dr. Lotze, mit dem wir uns jetzt ebenfalls näher zu beschäftigen haben werden. Ersterer zwar giebt am Ende des III. Kapitels des ersten Buches einige schwache Andeutungen von jenem Zusammenhang, indem er (auf 2 Oktavseiten) den ganzen Gang der Wissenschaften von Plotin bis Baumgarten berührt, und am Anfange des zweiten Buches einige Worte über die Form und das Ziel der neueren Philosophie sagt. Allein wie ungenügend ist dies durch den Mangel jeder Entwicklung; ja, wie schief geradezu klingt es, wenn Z. (s. Inhaltsverzeichnifs XVI) von einer „Wiederbelebung der platonischen, aristotelischen und plotinischen „Begriffe beim Wiederaufleben der Wissenschaften“ (im 13. Jahrh.) spricht, während sich in Wirklichkeit das Interesse nur auf die Erörterung blofser Kategorien richtete, die mit dem substanziellen Inhalt der Begriffe nicht das Mindeste zu thun hatten. Ferner aber will es doch auch wohl nicht viel bedeuten, wenn Z. sich bei der Erwähnung der Namen Bacon, Descartes, Spinoza, Leibnitz, Wolff darauf beschränkt, von einem „Uebergewicht der Naturwissenschaften und Metaphysik“ zu sprechen, ohne mit einem Worte den inneren Grund dieses angeblichen „Ueber-„gewichts“ (über Was übrigens?) und die eigentliche Bedeutung solcher typischen Bezeichnung anzudeuten. Dieses ganz äufserliche chronikalische Verfahren ist nicht im Stande, für eine kritische Geschichte der Aesthetik Grund und Boden zu gewinnen. — Während aber bei Z. der Mangel an Kritik nur ein formaler ist, erscheint er bei Lotze auch als ein substanzieller. Von Entwicklung ist hier, auch in chronikalischer Beziehung, überhaupt keine Rede: es wird nur mehr oder weniger geistreich hingeredet, von Einem auf's Andere ohne logische Nothwendigkeit übergegangen und dazwischen hin und wieder eine peremptorische Behauptung in Form einer gewissen Selbstverständlichkeit ausgesprochen, für deren anderweitige als blos subjektive Gewifsheit nirgends ein Anhaltpunkt zu finden ist. Solche proteische Weise des *Philosophirens*, wenn man dies so nennen kann, ist schwer zu widerlegen, weil sie nirgend etwas Festes darbietet, sondern elastisch nachgiebig jeder bestimmten Betrachtung ausweicht. Was im Allgemeinen den etwa zu abstrahirenden philosophischen Standpunkt betrifft, so kann er nach der Seite des Inhalts als formalistischer Elekticismus bezeichnet werden, dem jedes selbständige und einfache Princip mangelt, nach der Seite der Form als

eine Weise durchaus nüchterner Verstandesreflexion, welche sich für den befangenen oder aufserhalb der Sache stehenden Leser mit einer gewissen eleganten Unbestimmtheit und geistreich klingenden Allgemeindeutigkeit umgiebt, die fast den Charakter von tief erscheinender Empfindungsphilosophie annimmt. Es ist deshalb kein Vergnügen, sich kritisch mit dieser in ihren Umrissen nirgends scharf begrenzten, sondern in's Unbestimmte zerfliefsenden Weise der Darstellung zu beschäftigen; für den sich in solchem hin- und herwogenden Dunstkreis Wohlfühlenden mag die Lektüre allerdings interessant genug sein.

38. Zu Nro. 156 (S. 300): . . . *Er (Home) unterscheidet . . . zwei Gattungen von Schönheit . . . eigne Schönheit und Beziehungsschönheit.*

Zimmermann spricht hinsichtlich der letzteren immer von *Verhältnifsschönheit*, was — wenn dieser Ausdruck als Schönheit der Verhältnisse (nämlich der Theile des schönen Gegenstandes unter sich und zum Ganzen, was allerdings auch eine Beziehung ist) gefafst wird — den Home'schen Gedanken durchaus verfälscht. Home meint nämlich nur die Beziehung eines Gegenstandes auf einen andern, nicht hinsichtlich der Gröfse u. s. f., sondern in Hinsicht des Zwecks, und dies begründet allerdings die *Nutzbarkeit* oder vielmehr die Zweckhaftigkeit, die mit der Schönheit nichts zu thun hat. Wenn Z. also bei Home hier einen Widerspruch sieht, so ist dies nur dadurch möglich, dafs er ihn erst hineingetragen hat.

Uebrigens nennt Z. die Unterscheidung der beiden Gattungen eine *scharfsinnige*, indem er das Irrthümliche darin weitläufig zu widerlegen versucht; und wenn er schliefslich das Urtheil ausspricht, dafs man „in „Home's Capitel von der Schönheit alle Elemente ihres wahren Begriffs „finden könne, nur dafs sie alle am unrechten Orte stehen", so weifs man in der That nicht, was man zu solcher Charakteristik sagen soll. Denn was heifst schliefslich ein „wahres Begriffselement am unrechten „Orte" Anderes, als dafs der Begriff eben nicht richtig gefafst ist. Die Wörter allein thun's doch nicht.

39. Zu Nro. 167 (S. 314): . . . *mit dem französirten Aristoteles (Batteux) begonnen und mit dem französirten Plato (Cousin) abgeschlossen wird.*

Wir können daher Zimmermann's (S. 216) Aeufserung, dafs „wie die „ganze französische Philosophie des 18ten Jahrhunderts, so auch ihre „Aesthetik unter dem Einflufs der englischen, besonders der schottischen „Philosophenschule stehe" und dafs, „wie sie zuerst den sensualistischen, „so nachher den intellektualistischen Impulsen von daher gefolgt sei", in dem Sinne, wie sie gemeint ist, in keiner Weise beistimmen. Durch die entschieden unrichtige Anordnung der englischen Aesthetiker (er beginnt mit den *Sensualisten* und schliefst mit den *Intellektualisten*, was schon historisch ganz verkehrt ist, denn Shaftesbury stirbt ungefähr um die Zeit, da Home geboren wird) hat er sich selber die Möglichkeit geraubt, den inneren Zusammenhang, d. h. den doppelten Gegensatz zwischen der englischen und französischen Philosophie in ihrem Beginn wie in ihrem Fortgang mit Klarheit zu erkennen. Auch die Umstellung Hogarth's und Burke's trägt zu dieser Verwirrung bei; mehr aber noch

dies, dafs er, statt erst die Engländer und Franzosen als Vorläufer der deutschen Aesthetik zu behandeln, diese, nämlich die Periode von Baumgarten bis einschliefslich Lessing voranschickt, dann die Franzosen und zuletzt erst die Engländer folgen läfst. In dieser Ordnung ist es denn natürlich unmöglich, den eigentlichen Faden der Entwicklung zu verfolgen, und es ist daher zu erklären, dafs die einzelnen Posten ganz isolirte Erscheinungen bilden, ohne irgend eine sichtbare Kette zu bilden. So wird z. B. Lessing (Ende des I. Capitels) von Winckelmann und Mengs (Anfang des III. Capitels) durch das ganze II. Capitel, welches eben die Franzosen und Engländer behandelt, getrennt, und doch basirt Lessing nicht nur der Zeitfolge, sondern auch seiner kritischen Anschauung nach wesentlich auf Winckelmann. Welche Gründe den Verfasser zu dieser ganz abnormen Durcheinanderwürfelung des geschichtlichen Stoffs im Widerspruch gegen allen äufseren und inneren Zusammenhang bewogen haben, ist durchaus nirgends ersichtlich. Was den von uns angedeuteten umgekehrten Gang in der Entwicklung der englischen und französischen Aesthetik betrifft, so sind z. B. die Berührungspunkte zwischen Shaftesbury und Reid einerseits und Cousin andrerseits dem Verfasser nicht entgangen. Er sagt ausdrücklich S. 218: „Wir finden Cousin ganz auf dem Wege Reids", und später: „Wie Plotinus und „Shaftesbury kennt Cousin drei Grade der Schönheit" u. s. f.; um so unerklärlicher wird die Zusammenhangslosigkeit in der Anordnung.

40. **Zu Nro. 170 (S. 317):** . . . *das Batteux'sche Princip der Naturnachahmung ist nichts weniger als aristotelisch* . . .

Dies ist hier besonders gegen Zimmermann gesagt, der (S. 205 ff.) ganz unbefangen erklärt: „Der Verfasser geht auf Aristoteles zurück und „findet wie dieser das Wesen der schönen Kunst in der Nachahmung „der Natur", was übrigens seinen eignen Worten widerspricht, indem er (S. 63), im Gegensatz zu der naturalistischen Ansicht Plato's von der Kunst, von Aristoteles sagt: „Seine μίμησις ist nicht beschränkt auf die „blofse Wiederholung der Natur oder der menschlichen Verhältnisse, son„dern sie ist zugleich Ergänzung ihrer Mannigfaltigkeit nach ihrem idea„len Urbilde. . . . Während Plato's Kunst, um uns eines modernen „Ausdrucks zu bedienen, naturalisirt ohne die Natur zu erreichen, „entnaturalisirt die des Aristoteles die Natur, um sie zu idealisiren". Wie nun dieses *Entnaturalisiren* mit dem obigen *Naturnachahmen* stimmt, ist nicht abzusehen. Zwar widerspricht er auch diesem Widerspruch wieder einige Seiten weiter (S. 209), verfällt aber hier hinsichtlich Plato's in einen neuen Widerspruch, indem er bemerkt: „Dafs aber nur aus des „Aristoteles und aus Plato's tiefster Metaphysik heraus die bedeutungs„volle Vorschrift, die Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, „nachzuahmen, richtig könne verstanden werden, brauchen wir hier nicht „zu erweisen", während er, in der obigen Stelle, diese tiefere Auffassung — und mit Recht — Plato ausdrücklich abgesprochen hat.

41. **Zu No. 171 (S. 318):** . . . *dafs Batteux die Baukunst und Beredsamkeit von den schönen Künsten ausschliefst.*

Wenn Zimmermann dazu bemerkt, dafs Batteux „von dem tiefe„ren Grunde, weil diese Künste kein Vorbild in der Natur haben, keine

„Erwähnung thut", so legt er ihm etwas unter, was gar nicht in seiner Absicht liegt, und da die Folgerung, dafs „derselbe Grund die Musik aus „der Reihe der schönen Künste ausschliefsen müfste", durchaus schief ist, so erscheint der Vorwurf eines Mangels an Konsequenz ganz ungerechtfertigt. Warum auch könnte Batteux für die Musik kein Vorbild in der Natur haben finden können, da doch die Natur Töne hat. Tanzt etwa die Natur; und müfste deshalb nicht die Tanzkunst ebenfalls ausgeschlossen werden? Ohnehin bleibt ja Batteux durchaus innerhalb seiner ursprünglichen Eintheilung von nützlichen, verschönernden und schönen Künsten. Er hat ja ausdrücklich die Naturnachahmung auf die schönen Künste beschränkt, und so ist es im Gegentheil gerade recht konsequent, die Baukunst und die Beredsamkeit davon auszuschliefsen. — Auch in Betreff der Bestimmung des Begriffs der Musik thut Zimmermann dem alten Franzosen Unrecht, wenn er sagt: „Folgerichtig gäbe es also keine „andere Musik als Tanzmusik". Wenn auch die Schlufsfolgerung falsch, so liegt doch in gewisser Beziehung etwas Wahres darin, wenn man den Tanz — wie es Batteux offenbar thut — im aristotelischen Sinne als Mimik der leidenschaftlichen Stimmung fafst. Das verbindende Element ist der Rythmus der Bewegung in beiden, und die näheren Bestimmungen, welche Batteux angiebt, sind dem Begriff durchaus angemessen.

42. **Zu Nro. 178 (S. 326):** . . . *die abstrakt idealistische Seite der französischen Aesthetik* . . .

Zimmermann läfst sich durch seine Voreingenommenheit gegen den *absoluten Idealismus* verleiten, die Behauptung aufzustellen, dafs der Cousin'sche Idealismus, statt von jenem seine Anregung zu erhalten, vielmehr umgekehrt ihm solche Anregung gegeben habe! Er sagt nämlich S. 220: „Der neuern deutschen Philosophie war durch diesen entschie„denen Intellektualismus Cousin's gut vorgearbeitet. — ! — Ueber solche Abnormität wäre kein Wort zu verlieren, wenn nicht zur Ehrenrettung des Verfassers die Möglichkeit offen bliebe, dafs an derselben vielleicht nur eine sprachliche Ungenauigkeit die Schuld trägt. Die folgenden Worte nämlich: „Sein Platonismus ebnete die Strafse, auf welcher „der absolute Idealismus der deutschen Philosophie in Frankreich seinen „Einzug hielt" — scheint darauf hinzudeuten, dafs der obige Satz dahin zu verstehen sei, dafs „dem Eingang der neuern deutschen Philosophie „in Frankreich u. s. f. durch Cousin gut vorgearbeitet sei"; was freilich auch schief ist, da eben die Cousin'sche Philosophie bereits die Einwirkung der deutschen Philosophie auf die französische Philosophie beweist. Ein Philosoph sollte es aber doch, namentlich wenn es sich um die Möglichkeit solch' wunderlichen Mifsverständnisses handelt, mit der sprachlichen Logik etwas genauer nehmen. Was Cousin betrifft, so ist hier nur thatsächlich zu bemerken, dafs er erst seit dem Jahre 1824, wo er nach seiner Flucht aus Frankreich in Berlin sich aufhielt und die Hegel'sche Philosophie kennen lernte, als Idealist auftrat, und Das, was er von Hegel, namentlich einige Gedanken aus der *Philosophie der Geschichte*, verstanden hatte, später (1828) in seinen Vorlesungen zu Paris zu verwerthen suchte. Weit ist er freilich mit seinem Verständnifs Hegel's nicht gekommen, denn sein principloser, sentimental-idealistischer Elekticismus ist gar nicht im Stande, die spekulative Tiefe Hegel's zu begreifen. Die Darstellungsweise in seinem Buche *Sur le Vrai, le Bien et le Beau* hat ungefähr den Charakter der Aesthetik von Carriere.

43. Zu Nro. 193 (S. 353): *Jede Fiction (in der Kunst) ist als Unnatur zu verwerfen.*

Wie zähe solche bornirte Verstandesreflexion ist und wie sie sich gegen alle Errungenschaften des wahrhaften Denkens verhärtet, beweist ihre schmarotzerhafte Unvertilgbarkeit. Es ist kaum glaublich, wie weit sich solche Reflexionen fortpflanzen; bis in die Gegenwart hinein finden wir sie, z. B. bei Lotze, der sie freilich, damit sie nicht allzu schroff erscheinen, in die undurchsichtige Baumwolle seines verzwickt-schönen Styls einwickelt. Er acceptirt den Baumgarten'schen Gedanken, indem er ihn in der Weise kommentirt, dafs er (S. 15) behauptet, „das Kunstwerk „stehe höher, wenn sein Inhalt der Wirklichkeit angehört, und die Frage „nach dem wirklichen Geschehensein sei eine berechtigte". Hätte er in dem Vordersatz statt *Wirklichkeit* den richtigen Ausdruck Wahrheit gebraucht, so würde er das Bedenkliche des Nachsatzes vielleicht eingesehen haben. Ist die *Wirklichkeit* als solche überhaupt je Objekt der Kunst? Mufs sie nicht immer erst in ihrer Wahrheit aufgefafst werden, um künstlerisch darstellbar zu sein, sogar beim Portrait? Das wirkliche *Geschehensein* ist hiebei etwas ganz Indifferentes. Ist *Othello* deshalb weniger Kunstwerk, weil die Geschichte ersonnen ist, oder besitzt der Schiller'sche *Don Carlos* deshalb weniger poetischen, d. h. künstlerischen Werth, weil er von dem historischen Don Carlos gänzlich abweicht? Verliert die ganze griechische Götterwelt an *Wahrheit* und folglich an künstlerischer Schönheit, weil sie nur in der Vorstellung lebte? — Was würde aus der ganzen Plastik, aus der religiösen Malerei, aus der Musik, aus der Architektur, aus dem gröfsten Theil der Poesie werden, wenn die Wirklichkeit das „höher Berechtigte" für die Kunstdarstellung wäre? — Uebrigens ist es hiebei interessant zu bemerken, wie die ästhetisirende Reflexion in der Weise des Ausdrucks solcher ganz simplen, wenn auch schiefen Gedanken ganz in den Ton der Schönrednerei verfällt. Es heifst in der citirten Stelle weiter: „Besitzt nicht wirklich eine „künstlerische Schöpfung höheren Werth, wenn ihr Inhalt in vollem „Ernste der Wirklichkeit angehört, in welcher wir leben, weilen und „sind? Kann unsre Theilnahme für eine schöne Erscheinung dauerhaft „sein, wenn sie, nichts Wirkliches bedeutend (z. B. die griechischen „Göttergestalten?), gegenstand- und heimathslos neben der Welt schwebt?" (Vergl. die Lübke'sche Phrase von „Schweben der Pflanze mit ihren „Wurzeln in der Luft". S. oben Kr. A. Nr. 3). — „Und welchen Sinn „hätte es, dafs unser Gemüth durch ein Spiel von Formen beseligt würde, „die ihre Macht nicht Dem verdankten, dafs sie den Rythmus des Lebens „der Wirklichkeit wiederspiegeln?" — Herr Lotze kennt also nicht das *οἷα εἶναι δεῖ*, was Aristoteles als drittes Objekt der Kunstdarstellung neben der Wirklichkeit und Sage bestimmt.

44. Zu Nro. 195 (S. 356): *Da beide Seiten in einem nothwendigen inneren Zusammenhang stehen. . . .*

Zimmermann, der diese Auseinanderhaltung der beiden Seiten des Schönheitsbegriffs bei den Nachfolgern Baumgarten's ebenfalls richtig erkennt, sieht indefs nicht die Nothwendigkeit solcher Konsequenz und kommt dadurch eigentlich mit sich selbst in Widerspruch. In zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Sätzen sagt er von Sulzer (S. 174):

„Nach der ersten“ (objektiven) „Seite hin neigt sich Sulzer, wenn er, „statt das Vergnügen zu untersuchen, welches das Schöne erzeugt“ (soll heifsen: durch das Schöne erzeugt wird), „die Form bestimmt, „deren Betrachtung Vergnügen macht. Er unterscheidet drei Klassen „des Wohlgefallens“ u. s. f. Allein dann geht er ja eben von der Untersuchung des Vergnügens, welches durch das Schöne bewirkt wird, aus! Dergleichen logische Ungenauigkeiten finden sich übrigens häufig bei ihm, z. B. wenn er einmal (S. 173) bemerkt, Baumgarten habe „das Vergnügen in die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnifs“ (vergl. auch S. 166, wo derselbe Ausdruck vorkommt, statt: sinnliche Erkenntnifs der Vollkommenheit) „gesetzt“, während es (S. 160) ebenfalls von Baumgarten heifst: „Erkannte Vollkommenheit erweckt Vergnügen“ und (S. 170): „Die Sinnlichkeit des Erkennens des Vollkommenen macht das „Wesen der Schönheit aus“, was übrigens auch insofern unlogisch ist, als es vielmehr heifsen müfste: „macht das Wesen der Schönheits-„empfindung aus“. Hier sind also *Vollkommene Erkenntnifs* und *Erkenntnifs der Vollkommenheit* — und zwar nicht blos an diesen Stellen — ohne Unterschied und so gebraucht, als ob es ganz dieselben Begriffe wären.

45. **Zu Nro. 199 (366):** . . . *ein Fortschritt über den Sulzer'schen Standpunkt hinaus* . . .

Auch dieses Verhältnifs Sulzer's zu Lessing, sowie Beider zu Mendelssohn fafst Zimmermann, wenn nicht unrichtig, so doch schief auf. Indem er nämlich die Differenz in eine blofse Charakterverschiedenheit der betreffenden Philosophie verlegt, verschiebt er von vorn herein den wahren Gesichtspunkt, von dem allein der übrigens an sich sehr interessante Fortgang des ästhetischen Reflektirens zu begreifen ist. Er sagt: „Diese Spaltung“ — nämlich dafs einerseits die Schönheit in die reine Form, andrerseits in den Gehalt gelegt wurde — „wird merklich durch „die ganze Geschichte der vorkantischen Aesthetik. Auf der einen Seite, „der indifferenten Form, stehen vorzugsweise die Geistreichen, auf „der andern Seite, der Moral, die Edlen; (hier) ängstliche und (dort) „energische Charaktere“. Hiegegen ist nun, als gegen einen ganz falschen Gegensatz zu protestiren, weil dadurch der schiefe Gedanke hineinkommt, als ob die *Edeln* nothwendig sich durch Mangel an Energie und Geist charakterisiren, die *Geistreichen* dagegen nothwendig nur energische, im Grunde aber etwa unmoralische Leute wären! — Dann fährt er in seiner beliebten Manier, die Gegensätze durch eine Reihe von Antithesen immer feiner zuzuspitzen, wodurch der falsche Schein entsteht, als ob der Leser schliefslich in der feinsten Zuspitzung die eigentliche Quintessenz des wahren Verhältnisses habe, folgendermaafsen fort: „Jene (die Geistreichen) finden im Schönen oft vollkommene“ (soll wohl heifsen willkommene) „Waffen gegen; die *Edlen*“ (dies Wort steht nicht da, mufs aber offenbar ergänzt werden[1]) „ebenso häufig nur „ein Gefäfs für das Gute. Jenen wird aus dem Schönen ebenso oft ein „blofses Spiel des Geistes, als es diesen zum heiligsten Ernst, zum „innersten Herzensbedürfnifs wird, jenen um seiner Leerheit, diesen „um seiner sittlichen Fülle willen. Bei Jenen Spiel ohne Ernst, wird

[1]) Von solchen sinnentstellenden Druckfehlern, die kaum als solche noch gelten können, wimmelt übrigens das Zimmermann'sche Werk.

„es bei diesen Ernst ohne Spiel; dort „„Tochter Jovis““ wird sie (?) „hier nur zu leicht zur „„alten Schwiegermutter Weisheit““. —

Dergleichen wohlfeile Reflexionen erscheinen nun aber ebenfalls nicht viel mehr denn als ein müſsiges Spiel des Geistes. Für den wahren Begriff wird damit nicht nur Nichts gewonnen, sondern im Gegentheil viel verloren. Denn bei jedem Schritt weiter entfernt sich solche antithesirende Reflexion von dem wahren Verständniſs des Verhältnisses mehr. Macht man daher eine praktische Anwendung dieser Charakteristik, z. B. auf Lessing, der doch auch zur vorkantischen Aesthetik gehört, oder auf Herder, den er selbst als Vertreter der *Energischen*, gegenüber Mendelssohn als Vertreter der *Aengstlichen*, bezeichnet (S. 180), so behauptet also Zimmermann von ihnen, daſs sie aus „dem Schönen Waffen gegen das Gute“ geschmiedet, daſs sie in der Kunst ein „Spiel ohne Ernst“ gesehen u. s. f.; eine Behauptung, die so lächerlich und abscheulich wäre, daſs Z. selbst sie wohl kaum unterschreiben möchte. — Also noch einmal, was wird hiedurch gewonnen? Nichts als eine durchaus abstrakte, d. h. unwahre Vorstellung von der wirklichen Lage der Dinge; ganz abgesehen davon, daſs damit — und Dies wäre hier gerade die Hauptsache — für die Erklärung, worin die Genesis dieses Verhältnisses zu suchen ist, und für den Nachweis des darin liegenden Fortschritts, den wir als „Reaction gegen die Verun-„selbständigung der formalen Schönheit“ bezeichneten, nicht nur nichts erreicht, sondern im Gegentheil dieser Fortgang von der *edeln* zur blos *geistreichen* Auffassung der Schönheit, vom *Ernst ohne Spiel* zum *Spiel ohne Ernst* im Grunde als ein Rückschritt erscheint. Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch eine andere Bemerkung machen.

Vielleicht wird sich der Leser wundern, daſs wir eine frühere Stelle (S. 178), worin Zimmermann der spekulativen Philosophie dieselbe „Vermischung ethischer und ästhetischer Elemente, die mit Sulzer be-„ginnt“, zum Vorwurf macht, ganz mit Stillschweigen übergangen haben. Er sagt nämlich; „Wie ihre nachgeborne, sie (die Popularphilosophie) „tief verachtende Schwester, die spekulative Philosophie, ist sie nicht im „Stande, die gesonderte Betrachtung theoretischer Form und „praktischen Gehalts rein durchzuführen, wenngleich aus ganz „verschiedenem Grunde. Wenn die spekulative Schule in rein apriori-„scher Betrachtung, abgesehen von allem praktischen Gebrauche (?), „in der Einheit der sich selbst realisirenden Idee die Nothwendigkeit „erblickt, das Schöne nur als Selbstanschauung (?) des Absoluten zu de-„finiren“ . . . u. s. f. Man ist solchen Phrasen gegenüber nur im Zweifel, ob man dabei mehr auf absichtlichen Widersinn oder auf völlige Baarheit an Verständniſs rathen soll. Indeſs sind wir an Beides seitens der Herren Elektiker und Reflexionsphilosophen so sehr gewöhnt, daſs wir es kaum der Mühe werth halten, in vorliegendem Falle diese Frage zu entscheiden, geschweige denn, uns auf eine Widerlegung von dergleichen Aeuſserungen einzulassen. Zimmermann bricht übrigens jede Gelegenheit vom Zaune, um die vorgebliche Uebereinstimmung der reflektirenden Popularphilosophie mit der spekulativen Philosophie gleichsam zu denunciren. Auf S. 185 spricht er von der „überraschenden „Aehnlichkeit, welche diese Auffassung“ (nämlich des *Schönen* als vorgeblich *jeder Art sinnlich erkannter Vollkommenheit*) „mit der späteren „spekulativen Aesthetik zeigt“, und obwohl er hinzusetzt, daſs dies „wei-„terhin mehr in die Augen fallen“ werde, so kann er sich doch nicht enthalten, wenige Zeilen weiter sogleich sogleich eine fernere Denunciation folgen zu lassen.

46. **Zu Nro. 200 (S. 369)**: . . . *dafs die Kunst (in ethischem Sinne) nützliche Zwecke zu verfolgen habe.*

Wenn daher Zimmermann, der Mendelssohn in der Schlufsbemerkung (S. 186) geradezu entstellt, indem er ihm unterlegt, er habe die Schönheit nach dem Grade ihrer Zweckmäfsigkeit bemessen (während M. in der That nur für die Kunst eine Art Moralprincip aufstellt), in den ersten Worten, die er über Moritz sagt, gleichsam triumphirend ausruft, dieser habe ihm (Mendelssohn) „schon treffend erwidert, dafs nach die„ser Begriffsbestimmung das Schöne in das blos Nützliche aufgehe", so beweist er damit nur, dafs sich sein Reflektiren nicht über den Standpunkt der Popularphilosophie des 18ten Jahrhunderts erhebt. Er spricht mechanisch nach, was Moritz vorspricht, ohne auch nur die Berechtigung dieses Einwurfs zu prüfen.

47. **Zu Nro. 208 (S. 386)**: . . . *der verrotteten Kunstanschauung der Zeit gegenüber ein grofser Fortschritt war: dies ist die positive Seite der Frage . . .*

Sowohl Zimmermann wie Lotze, statt objektiv die gedankliche Stellung Winckelmann's, auch in ihrer Besonderheit, und wenn man will, Beschränktheit, als einen wichtigen Fortschritt zu erkennen und anzuerkennen, begleiten fast jedes Citat seiner Ansichten mit weisen Bemerkungen über ihre Unzulänglichkeit, ja scheuen sich selbst nicht, versteckten Spott gegen ihn zu richten. — Im Uebrigen ist hinsichtlich der Auffassung Winckelmann's seitens Zimmermann's dies als auffällig zu bemerken, dafs er — wie schon früher beiläufig erwähnt — ihn erst im dritten Kapitel unter dem Titel *Künstler und Kunstfreunde* behandelt, während er Lessing, dessen Standpunkt — wenigstens gegenüber der bildenden Kunst — nur durch den Winckelmann's zu begreifen ist, viel früher, am Ende des ersten Capitels — also durch ein ganzes mehr als 100 Seiten umfassendes, den Franzosen und Engländern gewidmetes Capitel getrennt — abgehandelt hat. Diese Anordnung ist ebenso räthselhaft wie die Unterordnung Winckelmann's unter die „Künstler und Kunst„freunde", wobei es ohnehin ungewifs bleibt, ob er ihn zu der ersteren oder zu der zweiten Gattung rechne. (S. die folg. Nro.).

48. **Zu Nro. 209 (S. 388)**: *Diese äufserlichen Widersprüche hat man ihm als innere entgegengehalten . . .*

Auch diese Bemerkung bezieht sich zunächst und hauptsächlich auf Zimmermann und Lotze. Des Ersteren Charakteristik der Winckelmann'schen Aesthetik (S. S. 313 ff.) beschränkt sich im Grunde nur auf Auszüge aus seinen Werken und auf den Nachweis, dafs die einzelnen Ansichten sich widersprechen. Nun haben wir (im II. Cap. des I. Buches: No. 35) dem Plato einen ähnlichen Vorwurf gemacht, und es ist bekannt, dafs man — namentlich seitens der Philologen — denselben Gegengrund aufstellt, der hier bei Winckelmann geltend gemacht wurde. Die Sache ist aber hier eine wesentlich andere. Plato gilt nicht nur, sondern will auch als Philosoph ersten Ranges, im specifischen Sinne des Worts, gelten. Wenn er daher in einem Dialog eine Begriffsbestimmung giebt, die einer denselben Inhalt betreffenden in einem andern Dialog völlig wider-

spricht, so sind diese Bestimmungen deshalb nicht als entgegengesetzte *Momente* einer höheren Begriffseinheit, sondern einfach als ein Widerspruch zu betrachten, weil er als Philosoph einmal diese Beschränkung auf das Momentale hätte hervorheben, andrerseits die höhere Begriffseinheit irgendwie angeben müssen. Sondern er behauptet solche Dinge in jedem einzelnen Falle mit apodiktischer Bestimmtheit, als ob in ihnen jedesmal die ganze Wahrheit enthalten sei. Aufserdem ist zu erwägen, dafs Plato nicht wie Winckelmann vom künstlerisch-Gegebenen ausgeht, um daraus allgemeine Begriffe zu abstrahiren, sondern umgekehrt (wie Baumgarten seinerseits auch) von der Idee selbst und ihren abstrakten Bestimmungen, aus denen er dann Folgerungen zieht, die er als maafsgebend für die Betrachtung des künstlerisch-Gegebenen, d. h. als abstrakte Gesetze, aufstellt. Diese Gesetze aber, als praktische Konsequenzen seines Aesthetisirens, beweisen allein schon ihres einseitigen und verkehrten Inhalts wegen die Schwäche seines Princips, obschon er dasselbe in der Weise absoluter Selbstgewifsheit zur Geltung zu bringen sucht. Winckelist von solcher Selbstgewifsheit hinsichtlich der formalen Zulänglichkeit seiner Begriffsbestimmungen weit entfernt. Er ist kein Philosoph und bekennt dies ganz offen. Indem er zunächst — fast als habe er dabei Plato im Auge — gegen die abstrakten Theoretiker bemerkt[1]): „Die „Kunst" (damit meint er den wirklichen, wahrhaften Inhalt der Kunst) „ist von philosophischen Betrachtungen ausgeschlossen geblieben, und „die grofsen allgemeinen Wahrheiten, die auf Rosen zur Untersuchung „der Schönheit und von dieser näher zu der Quelle derselben führen, „da dieselben nicht auf das einzelne" (konkrete) „Schöne angewendet „und gedeutet werden, haben sich in leere Betrachtungen verloren" —, fährt er mit fast rührender Bescheidenheit fort: „Lange, aber zu spät „habe ich der Schönheit nachgedacht, und in dem schönsten und reifen „Feuer der Jahre ist mir ihr Wesen dunkel geblieben, daher ich nur un„kräftig und ohne Geist von derselben reden kann; meine Bemühung „kann indessen Andern der Antrieb zu gründlicheren und von der Grazie „begeisterten Lehren werden". — Hiemit möchte der Vorwurf, als ob wir für Winckelmann da Vertheidigungsgründe beizubringen versuchten, die wir hinsichtlich Plato's für denselben Fall nicht geltend gemacht, von uns abzulehnen sein.

49. Zu Nro. 217 (S. 404): *wie das vollkommenste Wasser, aus dem Schoofse der Quelle geschöpft . . .*

Wie oberflächlich, ja — einem solchen Manne gegenüber — leichtfertig heutzutage die Kritik der Formalisten und Elektiker mit Winckelmann's Gedanken umspringt, dafür liefert die Aeufserung Zimmermann's (S. 333) einen Belag, wo er, des „von Winckelmann gebrauchten Ver„gleichs der Schönheit mit dem *klaren Wasser*" erwähnend, hieraus folgenden wunderlichen Schlufs zieht: „Das klare Wasser der Schönheit „entspräche der reinen Darstellung der (platonischen!) Idee; die Noth„wendigkeit, dafs die Natur im Ganzen der Kunst zu weichen habe, „entspränge aus jener Geringschätzung des unvollkommenen Abbildes

[1]) *Geschichte der Kunst* II., Buch 4., Cap. 2., § 6 (*W.'s W.* Vierter Band. S. 85. Wir bemerken, dafs wir immer die von Meyer & Schulze besorgte Dresdener Ausgabe von 1808—11 citiren, da die neuste, in der Philosophischen Bibliothek von Dr. Lessing herausgegebene an grofsen und grade in Betreff seiner ästhetischen Ansichten sehr wesentlichen Lüken leidet.

„gegen das reine Urbild, die ein wesentliches Merkmal des Platonismus „ausmacht". Wie ist es nur möglich, das ganz gestaltlose Abstraktum des *Schönen* Plato's mit der nur in der *Gestalt* gesuchten Schönheit Winckelmann's in einen Topf zu werfen! Wenn irgendwo ein Gegensatz herrscht, so ist es zwischen Plato und Winckelmann. Zimmermann aber schliefst seine Sätze zum Ueberflufs noch mit der Bemerkung: „So wur- „zelt Winckelmann's Lehre ihrem Wesen nach im Boden der Platoni- „schen Aesthetik" u. s. f. Eine Widerlegung solcher fabelhaften Behauptungen ist wohl für einen sinnigen Leser nicht nothwendig. Was Lotze betrifft, so ist er zwar klug genug, sich auf einige Citate — wobei denn die Stelle über das *vollkommenste Wasser* ebenfalls, ihre Rolle spielt — und einige unbestimmte Redensarten zu beschränken, versteigt sich aber dann doch auch zu der kühnen Behauptung, dafs dies Winckelmann'sche *Ideal* den Fehler besitze, dafs es im Form*losen* leisten solle, was eben nur die Form zu leisten vermag; während Winckelmann sich gerade — und wie redlich! — abmüht, das Formideal zu finden.

Wie anders würdigt Schelling den grofsen Kritiker (Vergl. die schöne Stelle im Text. S. 848). Indessen können wir doch auch mit ihm nicht ganz übereinstimmen. Wenn er kurz zuvor an der angeführten Stelle (S. 846) sagt: „Die höchste Schönheit erschien bei ihm (Winckel- „mann) nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als „Schönheit, die im Begriff und aus der Seele fliefst, auf der andern Seite „als die Schönheit der Formen, ohne dafs er zeigt, welches thätig „wirksame Band nun aber beide zusammenbindet", so haben wir nachgewiesen, wie jene Stufenleiter der Schönheit gerade in der höchsten Stufe, der *Schönheit des Ausdrucks*, sich zu einer konkreten Totalität zusammenschliefst. Schelling fährt fort: „Dieses lebendige Mittelglied be- „stimmte Winckelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Formen von dem „Begriff aus erzeugt werden können" . . . u. s. f. Dies Letztere that er allerdings nicht, und es wäre Schelling's Aufgabe gewesen, zu erklären, weshalb Winckelmann zu dieser tieferen Auffassung nicht gelangen konnte. Allein die Schlufsfolge ist nicht richtig. Denn ohne solche *Entwicklung aus dem Begriff* fehlte Winckelmann das *Mittelglied* oder vielmehr die Einsicht von dem inneren Zusammenhange der einzelnen aufsteigenden Schönheitsformen keineswegs. Um so bewundernswürdiger ist, trotz seines im Allgemeinen reflexiven Standpunkts, die tiefe Vorahnung des Wahren! Wie quält er sich ab, zum spekulativen Begriff des höchsten Schönen als der erscheinenden Idee selbst durchzudringen! Dies sollte Schelling nicht unbeachtet gelassen haben. — Und wenn man dieser noch immer nicht hinlänglich würdigenden Beurtheilung Winckelmann's von einem ihm ebenbürtigen Geist gegenüberhält, was z. B. Zimmermann (S. 328) darüber sagt, nämlich: es sei ein „Lob, bedenklicher freilich als „mancher Tadel", so weifs man nicht, was man von dem Fortschritt der Wissenschaft denken soll. Auch eine Aeufserung Feuerbach's (Vatic. Apollo S. 12 ff. nebst Anm.) enthält das Mifsverständnifs, als ob Winckelmann unter seiner *stillen Gröfse* nichts anderes als „Ruhe und plastische „Abgeschlossenheit" gemeint habe.

50. **Zu Nro. 222 (S. 417):** *Diejenigen, welche über die Allegorie Winckelmann's spotten . . .*

Justi, der sorgfältige Biograph Winckelmann's, giebt in seiner Beurtheilung dieser Frage einen Beweis dafür, dafs die fleifsigste und stoff-

lich vollständigste Beschäftigung mit dem Entwicklungsgang und der Anschauungsweise eines tieferen Geistes nicht zum vollen Verständnifs seines eigentlichen Wesens hinreicht. Was soll man zu einer Auffassungsweise sagen, welche sich in folgenden Worten ausspricht: „Ist es möglich, „dafs Derselbe, der uns so eben mit Liebe das Bild eines Volkes vor„führt, dem körperliche Schönheit ein wichtiges Nationalinteresse war, „der mit feiner Sinnlichkeit des Südländers die Contouren schöner Kör„performen" (haben allegorische Gestalten keine Contouren?), „ihre Kor„rektheit (!) und ihren Reiz erfafste, dafs dieser moderne Grieche auf „einmal die Sprache eines Pedanten führt, der in der Welt der Buch„staben (!) und Begriffe seine gesunden Augen verloren hat, aus „Stumpfheit der Sinne und der Phantasie gelangweilt schleicht durch „die Kunstsäle voll Menschengluth und Geistes; der, um seine Aufmerk„samkeit bei einem Bilde festzuhalten, irgend ein Spiel des Denkappa„rates daran knüpfen mufs, das er dann für den Schlüssel des Bildes „hält". — Es wäre zu wünschen gewesen, dafs Herr Justi seinen eignen Denkapparat etwas mehr in's Spiel gebracht hätte, um die Gedankenfolge Winckelmann's überhaupt zu begreifen, statt so oberflächlich über ihn hin zu raisonniren. Bietet die *Allegorie* im Sinne Winckelmann's etwas Anderes dar, als was die antike Kunst überhaupt an Gestalten geschaffen hat? Und liegt darin, dafs Winckelmann für die moderne Malerei (nämlich Wandmalerei zur Ausschmückung architektonischer Räume) fordert, dafs jenen antiken Schönheitsformen, die er über Alles stellt, eine Beziehung zur modernen Zeit untergelegt werden solle, ein Grund, den Vorwurf der Pedanterie gegen ihn zu erheben? — Grade weil er alle Kunst in die Welt der antiken Ideen und Formen eingeschlossen glaubt, macht er in seiner Allegorie den Versuch, sie auch für die moderne Kunst fruchtbar zu machen. Giebt man die Prämisse zu, so wird man eingestehen müssen, dafs solche Verwerthung der Antike für moderne Ideen nur in Form symbolischer Beziehung, d. h. eben durch Das, was er unter *Allegorie* versteht, zu verwirklichen sei. Der Irrthum in der Prämisse aber giebt doch wahrlich keinen Grund, ihm *Stumpfheit der Sinne* und der *Phantasie*, eher im Gegentheil zu grofsen Enthusiasmus, zum Vorwurf zu machen.

Diese ganze Abhandlung Justi's über die Winckelmann'sche *Allegorie* verräth gerade herausgesagt einen solchen Mangel an Verständnifs, dafs sie fast an's Alberne grenzt; und wenn er gar dagegen polemisirt, dafs Winckelmann den Begriff *Allegorie* so weit fasse, dafs eigentlich das ganze Alterthum hineingehe, ja dafs damit schon „das Verhältnifs des „Verzierten mit den Zierrathen in der architektonischen Ornamentik" verstanden sei, so ist es in der That zum Verwundern, wie er bei so verständiger Andeutung der eigentlichen Absicht Winckelmann's doch so gar keine Ahnung für die wahre Intention desselben zeigt. Vollends überflüssig aber ist es, dafs er Schlegel's Einwurf gegen die *Allegorie* Winckelmann's, nämlich dafs „darin Alles durcheinander gemischt sei: „Personification, allgemeine Begriffe, beigelegte Zeichen, sinnbildliche „Handlungen, endlich blos Anspielungen auf einzelne Ereignisse", zur Bestätigung dafür heranzieht, dass er Winckelmann nicht versteht. Denn grade diese Allgemeinheit der Bedeutung des Worts *Allegorie* hätte Beiden, Justi wie Schlegel, die Augen öffnen können. Es ist ihnen nicht einmal aufgefallen, dafs Winckelmann unter dem Ausdruck *die Allegorie* nicht, wie gewöhnlich, blos eine einzelne allegorische Dar- oder Vorstellung, sondern das ganze Gebiet versteht; daher sein Titel „Versuch einer Alle-

„gorie“. Das Lange und Breite von der Sache ist Dies, daſs Winckelmann unter *Allegorie* ganz einfach die beziehungsgemäſse Verknüpfung von modernen Vorstellungen mit antiken Kunstformen als Aufgabe für die ornamentale Wandmalerei versteht. Ob und wie weit solche Forderung, wie gesagt, auf einem Miſsverständniſs beruht, ist für die Frage, wie dies aus seiner allgemeinen Anschauungsweise zu erklären sei, gleichgültig; und der Fehler Justi's — von Zimmermann und Lotze, die natürlich in dasselbe Horn stoſsen, gar nicht zu sprechen — liegt eben darin, daſs er diesen Zusammenhang nicht begreift, sondern ihn *unerklärlich*, *bedauerlich* u. s. f., Winckelmann selbst aber deshalb einen bornirten *Pedanten* zu nennen wagt.

Wir können uns nicht enthalten, hier noch eine allgemeine Bemerkung über das Justi'sche Werk zu machen, da es in der Winckelmann-Literatur die Hauptrolle spielt. Wenn sogenannte *Philosophen von Fach*, wie die vorhin Genannten sich dergleichen unberechtigten Tadel zu Schulden kommen lassen, so kann man sich dies allenfalls dadurch erklären, daſs sie Alles mit der allzukurzen Elle ihres Princips messen; ein Forscher aber, wie Justi, welcher das Leben und Streben eines Mannes wie Winckelmann zum Gegenstande eines besonderen Studiums und zum Inhalt eines mehrbändigen Werkes macht, sollte doch etwas vorsichtiger in seinem Urtheil sein. Er miſst Winckelmann ebenfalls mit der Elle seines modernen Besserwissens, statt selbst die Abwege, wohin Winckelmann durch sein Princip geführt wurde, aus diesem zu erklären. Und wenn es sich nun zeigt, daſs sie sich daraus erklären lassen, hat es dann noch eine Berechtigung, Ausdrücke zu gebrauchen wie diese (Justi I. S. 404 ff.): „Hier ist Winckelmann, im Stich gelassen von seinem guten „Genius, fast das einzige Mal in seinem Leben langweilig (!), schlep„pend, verworren, abgeschmackt (!!) gewesen“. Und worauf beziehen sich diese harten Ausdrücke? Darauf, daſs Winckelmann das allegorische Gemälde Lebrun's in Versailles, welches den *Uebergang Ludwig's XIV. über den Rhein* darstellt, „an Höhe mit Homer's berühmter Beschreibung „von Neptun's Fahrt auf dem Meere“ vergleicht. „Solche Thorheiten „kann ein gescheidter Mann sagen“ — setzt Justi hinzu —, „wenn er „sich seinem Gefühl und seinem Sinne zum Trotz von einem falschen „Räsonnement fortreiſsen läſst“. Wir sind indeſs der Ansicht, daſs sich die letzten Worte mit viel gröſserem Recht auf den Kritiker selbst anwenden lieſsen. Denn die voraufgehenden (von Justi selbst citirten) Worte Winckelmann's: „Frankreich könne sich rühmen, an dieser und der „luxemburgischen Gallerie die gelehrtesten Werke der Allegorie „in der Welt zu haben“, deuten wohl hinlänglich klar den Gesichtspunkt an, von welchem Winckelmann sie betrachtet: und wenn Justi fortfährt, dies sei „der einzige Punkt, worin man Winckelmann beistimmen „könne . . .“, so bemerken wir, daſs es gar nicht auf solche *Beistimmung*, sondern um die Erklärung — wir sagen nicht Rechtfertigung, sondern *Erklärung* — der Winckelmann'schen Auffassung ankommt.

Viel vorurtheilsfreier und der Wahrheit nahe kommend erscheint diesem leichtfertigen Urtheilen gegenüber die (ebenfalls von Justi citirte und dennoch ihn nicht zur Besinnung bringende) Aeuſserung Schlegel's, daſs dieser Gegenstand „sein theoretisches Vermögen überstiegen“ habe. Obschon nur negativ gefaſst — in dem Sinne, wie wir im Text sagten, Winckelmann habe des Organes für malerische Schönheit entbehrt — trifft diese Bemerkung doch wenigstens den Kern der Frage, während Justi, der dann noch von einer „Masse wüsten Wissenkrams“

spricht, den Winckelmann „ausgeschüttet", blos abstrakt zu tadeln weifs und damit nur den Mangel an wahrem kritischen Verständnifs verräth.

51. **Zu Nro. 231 (S. 439):** . . . *die plastische Gestaltung nach Maafsgabe der Idee, also die objektive Schönheitsform der menschlichen Gestalt* . . .

Es ist daher völlig falsch und zeugt von völligem Mifsverstehen Lessing's, wenn Zimmermann (*Geschichte der Aesthetik*. S. 201) von ihm sagt: „Lessing dehnte dies Gesetz" (nämlich der plastischen Schönheit) — soll übrigens wohl heifsen: *beschränkte* dies Gesetz u. s. f. — „im *Laokoon* nur auf den Menschen aus, seine Geltung ist aber überall, „wo es Darstellung von Formen giebt, die auch in der Natur vorkom-„men". Das ist nämlich grade, was Lessing bestreitet. Soll dieser Zusatz also — was aus dem Zusammenhange nicht hervorgeht — eine Kritik der Lessing'schen Ansicht enthalten, so mufste dies näher motivirt werden. Wie die Stelle hier steht, scheint sie im Sinne Lessing's genommen werden zu sollen. Ueberhaupt ist auch hier zu sagen, dafs Z. Lessing ebenso oberflächlich charakterisirt wie Winckelmann.

52. **Zu Nro. 240 (S. 469):** . . . *ist Herder und Hirt vor Eintritt in die durch Kant bezeichnete dritte Stufe dieser Periode in Betracht zu ziehen.*

Bekanntlich hat Herder in seiner „Kalligone" eine Antikritik der Kant'schen *Kritik der Urtheilskraft*, aber damit nur den Beweis geliefert, dafs er ihn nicht verstanden hat. So bildet er einen Gegensatz gegen Schiller, der die Konsequenzen des Kant'schen Princips zog, während Herder vom vorkantischen Standpunkt aus dagegen eifert. Es ist daher ebenso falsch, wenn Zimmermann (*Gesch. d. Aesth.* S. 425) Herder nach Kant behandelt, wie dafs er Winckelmann nach Lessing stellt.

53. **Zu Nro. 244 (S. 473):** *Schiller . . . äufserte sich dahin, dafs die Schrift Herder's ihn anekle.*

Zimmermann (*Gesch. d. Aesth.* S. 427) glaubt sich Herder's „gegen „geflissentliche Verschweigung" und „geringschätzige Abfertigung" annehmen zu müssen und behauptet, dafs, „wie Herder's unsterbliche „*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, so auch seine *Kalli-„gone* das grofser Geister würdige Loos gehabt, mehr benutzt als ge-„nannt zu werden. Es liefse sich zeigen" — fährt er verdächtigend (denn warum zeigt er es nicht?) fort — „dafs vielgenannte Aesthe-„tiker es nicht verschmäht haben, in gewissen Abschnitten ihres Werks „dem Leitfaden der Kalligone nur zu treu zu folgen, ohne einen Ver-„such zu machen, den kritischen Bann, der auf dem Haupte ihres Ur-„hebers lastet, zu prüfen oder gar aufzuheben". Wenn die Anmerkung auf S. 337, dafs „der ganze Abschnitt der Kalligone von S. 84—105 „Aehnlichkeit mit der Erörterung des Naturschönen in aufsteigender „Linie in Vischer's *Aesthetik* zeigt", hiemit in Verbindung steht, so wäre es wohl passender gewesen, diese *Aehnlichkeit* nachzuweisen und, wenn auch in schärfster Weise, zu rügen, als gegen einen Mann wie Vischer derartige Insinuationen zu riskiren. Im Uebrigen bemerken wir, auf

Grund der Vergleichung beider Abschnitte, dafs, wenn eine solche Insinuation hier wirklich vorliegt, sie einfach und doppelt lächerlich erscheint; oder sollte etwa Vischer, weil Herder bereits einige Gedanken über die Schönheitsbildungen in den verschiedenen Naturreichen gehabt, die seinigen, viel tieferen und umfassenderen, unterdrücken? Von einem *Plagiat* aber — denn dies will schliefslich doch Zimmermann zu verstehen geben — sollte er lieber keine Andeutung machen, namentlich nicht, ohne sofort den detaillirtesten Beweis anzutreten. Lotze spricht ihm dies nach, doch drückt er sich hinreichend vorsichtig aus, um alle möglichen Deutungen zuzulassen, indem er (S. 74) bemerkt, dafs „diese „(Herder'schen) Darstellungen das Muster vieler anderen in spätern „Lehrbüchern der Aesthetik geworden sind." Welcher anderen? fragen wir auch hier.

54. **Zu Nro. 246 (S. 480):** . . . *Antipathie gegen eine Entgegensetzung von Natur und Kunst.* . .

Zimmermann (*Gesch. d. Aest.* S. 451) giebt Herder darin Recht, dafs er bei der Frage, ob etwas schön sei, es für gleichgültig betrachtet wissen will, ob es sich dabei um ein Natur- oder um ein Kunstwerk handelt. Er meint: „Ueberhaupt, ob Kunst- oder Naturwerk, geht den „rein ästhetischen Beurtheiler nichts an. Um zu entscheiden über Schön„heit oder Häfslichkeit, ist die Frage müfsig. Der Ursprung eines Werks „ändert nichts an seinem Werth oder Unwerth." Er ändert Alles! Ein lausiger und zerlumpter Betteljunge ist wohl schwerlich in der Wirklichkeit für schön zu halten, ist aber deshalb ein Murillo'scher Betteljunge kein Kunstwerk, und als solches nicht schön? Der Unterschied, ja der Gegensatz zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit ist grade für die Aesthetik die allerwichtigste Frage. Schon der alte Aristoteles wufste dies, wenn er bemerkt, dafs „Das, was uns in der Natur abstöfst „und widrig erscheint, in der Kunstdarstellung Wohlgefallen errege". Aber freilich, für unsre modernen Eklektiker hat Aristoteles umsonst gedacht. — Dieselbe Mifskenntnifs vom Wesen des *Künstlerischen* spricht sich in den Worten Zimmermanns (S. 455) aus: „Wohl hat Herder „Recht, wenn er sagt: „Wie, in der steinernen, todten (!) Nachahmung „wäre schöne Kunst, was, lebend dargestellt, es nicht sein sollte?" —. wobei noch zu bemerken, dafs er Herder ganz falsch ausdeutet, wenn er dabei von „schöner Kunst des Lebens" spricht.

55. **Zu Nro. 251 (S. 492):** . . . *wie Goethe den Gegensatz zwischen Winckelmann und Hirt* . . . *zu versöhnen suchte.*

Zimmermann erwähnt natürlich bei dieser Gelegenheit Winckelmann's ebenfalls, aber nur, um immer von Neuem auf das triviale Stichwort vom *geschmacklosen Wasser* zurückzukommen, so dafs er zuletzt von ihm nichts weiter anzuführen weifs als diese Albernheit (Albernheit in Hinsicht der Auslegung). Wir finden es z. B. S. 329. 330. 333. 356. 357. 361. 369. u. s. f., so dafs es in der That nicht weiter lohnt, seine Auffassungsweise einer Kritik zu unterwerfen; um so weniger als, je mehr er sich der Gegenwart nähert, desto einseitiger und parteiischer seine Darstellung der betreffenden Aesthetiker wird.

56. **Zu Nro. 400** (S. 772): . . . *Gutgemeinte Phrasen, die indefs . . . sich ohne jeden ästhetischen Werth erweisen.*

Man hat sich mit Fichte, als ob er wirklich für die Aesthetik, aufser durch sein Princip, in Frage komme, eine unnütze Mühe gegeben; namentlich Zimmermann, der die wenigen Seiten, welche Fichte überhaupt der Betrachtung ästhetischer Fragen widmet, fast ganz abschreibt und dann eine Menge Reflexionen daranknüpft, die sich freilich häufig darauf beschränken, zu bemerken, dafs „Danzel sehr richtig bemerke" u. s. f. Sollte an Zimmermann z. B. das Ansinnen gestellt werden, in dem gleichen Verhältnifs, wie er es bei dem für die Aesthetik ziemlich bedeutungslosen Fichte gethan, Hegel zu excerpiren oder Vischer oder auch nur Weifse, so hätte sein ganzes Werk kaum dazu hingereicht. Aber das ist eben die Manier der Eklektiker, dafs sie da am fleifsigsten sammeln, wo am wenigsten zu holen ist, während sie den substanziellen Reichthum nicht zu bewältigen vermögen, sondern sich da mit allgemeinen Phrasen nach der Schablone der ihnen geläufigen Kategorien begnügen. Schon die blofse Thatsache, dafs auf Fichte 20 Seiten, auf Hegel nur ungefähr ebensoviel gewandt werden, zeugt, abgesehen von der Seichtigkeit des Geredes selbst, für den Grad der Unparteilichkeit des Interesses, den der Verf. offenbart.

57. **Zu Nro. 436** (S. 840): *Eitelkeit des sich selbst bespiegelnden Subjekts.*

Wir fühlen die Verpflichtung, uns wegen dieser hart klingenden Worte über Schelling's philosophischen Aestheticismus — um diesen Ausdruck zu brauchen — an dieser Stelle zu rechtfertigen. Ein dichtender Philosoph wie Schelling — dichtend nicht blos dem Inhalt sondern auch, wie der *Bruno* zeigt, der Form nach — ein Philosoph, der die künstlerische Form als die philosophisch höchste und die höchste Wahrheit nur auf künstlerischem Wege erreichen zu können behauptet, stellt damit die absolute Forderung ästhetischer Gestaltungs- und Ausdrucksweise unter allen Umständen für sich als Princip auf. Dies hat Schelling auch fast in allen seinen Schriften gethan, aber eine einzige Ausnahme — wäre sie nachweisbar — müfste diesen ganzen ästhetischen Formalismus als einen blos äufserlich angenommenen, d. h. als einen dem Charakter des ästhetischen Subjekts selbst fremden Schein erkennen lassen. Solche Ausnahmen, und zwar der auffallendsten Art, liegen vor. Schelling ist mehr als einmal aus der Rolle gefallen; und die Art, wie ihm dies passirt, beweist die Unwahrheit in der Form seines Aestheticimus und die Eitelkeit seiner subjektiven Selbstbespiegelung. Hier der Beweis: In Nro. 101 der *Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung* vom Jahre 1802, also dem Entstehungsjahr des hochästhetischen *Bruno*, erschien über vier Doctordissertationen bamberger Studenten der Medicin, welche Schellingianer waren, eine Kritik, die sich fast nur auf wörtliche Excerpte beschränkte, dabei aber den einen (Schelling betreffenden) Satz enthielt: „Die Verfasser von Nro. 2 und 4 zeigen sich als Anhän-„ger der Erregungstheorie und Schelling'schen Naturphilosophie, aber „doch als verständige, gesittete Menschen, und wir bedauern sie, dafs sie „in solcher Gesellschaft in Bamberg den Doctorhut erhielten." Nun liegt zwar auf der Hand, dafs die in dem *aber doch* liegende Beleidigung

sich nur auf die Verfasser der andern beiden Nummern bezieht, deren Darstellungsweise damit als *unverständig* und *ungesittet* bezeichnet wird. Gleichwohl ist zuzugeben, dafs die Fassung ungeschickt war, sofern man den Satz auch dahin verstehen konnte, jene Verfasser „zeigen sich, *ob*-„*schon* Anhänger der Schelling'schen Naturphilosophie, doch als verständige und gesittete Menschen". So erscheint die Aeufserung allerdings direkt für Schelling beleidigend. — Wie aber stellt sich nun Schelling dazu? Er vermuthet in dem Verfasser der Recension einen „herunter-„gekommenen Schulmeister" und schreibt unter dem Titel: „Benehmen „des Obskurantismus gegen die Naturphilosophie" ein Pamphlet dagegen, welches, unter gelegentlicher Hinweisung auf die bekannte Lessing'sche Unterscheidung zwischen *ungesittet* und *unsittlich*, den ersteren Ausdruck in einer Weise rechtfertigt, welche den ästhetischen Verfasser des *Bruno* in sehr zweifelhaftem Lichte erscheinen lassen mufs. Die beifsende Ironie, den schneidenden Hohn können wir hier nicht schildern, sonst müfsten wir das Ganze abschreiben, aber Ausdrücke wie *Stupidität* — *Dummgläubiger* und *verfinsterter Kopf* — *Barbar* — *eingeborne Bestialität* — *Gemeinheit* — *literarischer Pöbel* — *empirische Ledernheit* — *Unverschämtheit* — *Niederträchtigkeit* — *nicht besser als todte Hunde* — *ein Volk, das bei den Griechen höchstens zu den niedrigsten Sklaven- und Helotendienste gebraucht worden wäre* — *Gesindelhaftigkeit* — *Klatschpack* u. s. f., womit er den unglücklichen Recensenten und eigentlich alle empirischen Physiker regalirt, dürften genügen, um einen Maafsstab für den ästhetischen Werth der Schrift abzugeben. Aus Allem spricht verletzte Eitelkeit. Schelling's, wenn er sich wirklich selbst als den Vertreter der Idee wufste und nicht blos die Geltung eines solchen beanspruchte, war es wenig würdig, so zu antworten, wenn er überhaupt antworten wollte. Den Reden von Leuten, die so jämmerlich sind, wie er sie schildert, setzt man ein verachtendes Schweigen entgegen. Dafs er dies nicht thut, ist schon bedenklich; die Art seiner Entgegnung aber liefert den Beweis, dafs unsre obige Charakteristik nicht ungerecht ist.

58. Zu Nro. 530 (S. 1038): *Unter dem Einflufs Hegels stehen die Werke von . . . Carriere . . .*

Die Worte, mit denen sich Carriere in der Einleitung zu seiner *Aesthetik* beim Leser einführt: „Was ich bei Philosophen, Kunsthistori-„kern und Dichtern gefunden habe, das ich als Baustein der Wissen-„schaft vom Schönen ansehen konnte, das habe ich gern mit Angabe „der Quelle am geeigneten Orte dem System der Entwicklung" (soll wohl heifsen: der Entwicklung des Systems) „eingefügt" —: diese Worte charakterisiren das Carriere'sche Buch in formaler Beziehung hinlänglich, nämlich als ein Produkt eklektischer Reproduction. Aber wir möchten dies nicht ohne Weiteres als Tadel gemeint wissen. Neben den ursprünglichen (produktiven) philosophischen Forschern nehmen die reproduktiven Talente in der Wissenschaft nicht nur eine einflufsreiche, sondern auch, hinsichtlich der praktischen Promulgation der Gedanken, eine nothwendige Stellung ein. So hat Carriere mit seinem Buche, das wesentlich auf die schöngeistig Gebildeten berechnet ist, einen ungleich gröfseren Erfolg gehabt — wenn man diesen nach der Zahl der Leser bemessen will — als Vischer mit seinem schwerwiegenden, aber auch schwerverständlichen Werke. Allein die Worte, welche jenen citirten folgen, nämlich: „Aber man findet erst, was man sucht, d. h. was man

„schon selber gedacht hat, man lernt von Andern nur, was man „schon weifs, wofür man schon innerlich vorbereitet ist" — ist dies dasselbe? —, enthalten einen zu offenbaren Sophismus, als dafs sie einer Widerlegung bedürften. Wenn man die hunderte von zum Theil seitenlangen Citaten aus allen möglichen Schriftstellern, womit Carriere seine Aesthetik ausstattet, fortlassen wollte, so würden die beiden Bände auf einen sehr kleinen Raum zusammenschrumpfen; abgesehen davon, dafs es doch einigermaafsen wunderlich klingt, wenn er Sätze aus unsern Klassikern beispielsweise mit Wendungen wie diese anführt: „Auch „Goethe stimmt mit mir darin überein, wenn er bemerkt . . ."

Lassen wir jedoch diese Aeufserlichkeiten auf sich beruhen, um zu fragen, ob und in welchem wesentlichen Punkte Carriere über das Princip seiner Vorgänger hinausgegangen; wir abstrahiren dabei sogar ganz von der Frage nach der Methode, welche in Carriere's Augen, wie es scheint, kein nothwendiges Requisit für das Philosophiren ist. In einer Recension über die *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* von Lotze (in der *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik.* 1868) formulirt er seinen Standpunkt dahin, dafs er „der Hegel'schen Begriffslehre „das *Individuelle* als das Erste und Wirkliche entgegenstelle" . . . und bezeichnet ihn als den „Standpunkt des *Ideal-Realismus,* welcher der „subjektiven Freiheit des Geistes und dem objektiven Naturmechanismus „gleichmäfsig Rechnung trägt und sich über die hergebrachten Gegen„sätze des Pantheismus und Deismus durch die Idee eines unendlichen, „der Welt einwohnenden Gottes als des Willens der Liebe erhebt". — Er beklagt sich dann darüber, dafs Lotze „es nicht für der Mühe werth „gehalten zu erwähnen, dafs dieser Standpunkt bereits auch seine *Aesthe„tik* habe, ja zwei für eine, die seinige und Zeising's *Aesthetische „Forschungen*, und dafs auch Eckardt's *Vorschule zur Aesthetik* auf eigne „Weise hier eingreife". Wenn wir dieser mehr als bescheidenen Selbstgruppirung mit dem schönrednerischen Phantasten Eckardt (s. Kr. A. No. 4) nichts hinzuzufügen haben, so möchte andrerseits für den *Standpunkt* Carriere's die Zustimmung charakteristisch sein zu den am Schlufs der nächsten No. des K. A. citirten Worten Lotze's: „In der Welt des „Denkens und der Begriffe" . . . u. s. f., die er (Carriere) als eine sehr *richtige Bemerkung* bezeichnet. Ja, er rühmt sich, dafs er eine Gliederung (von sieben Künsten) „von dem Standpunkt aus unternommen habe, „dafs diese Gliederung dem Bauplan des Universums entspreche" — was denn allerdings sehr im Eckardt'schen Styl ist. Ebenso ist ihm „aus der Seele geschrieben", was Lotze über die plastische und malerische Verwerthung von Dichterstellen als monumentale Verherrlichung ihrer Urheber sagt (S. folg. Nro.)

Bedenklicher fast noch als diese Zugeständnisse zu den phantastischen oder flachen Ansichten eines principlosen Eklekticismus, dem es an jeder tieferen Einsicht in das substanzielle Wesen des Schönen und der Kunst gebricht, ist die Ueberzeugung Carriere's, dafs er wirklich ein neues Princip entdeckt habe und dafs er auf dem Standpunkt des *Ideal-Realismus* stehe. Wenn er darunter eine Versöhnung des Idealismus mit dem Realismus versteht, so vermögen wir hiervon in seinem *Standpunkt* nichts zu entdecken. Wonach er Verlangen trägt, ist eine Art halb deistischen halb pantheistischen Ausgleichs zwischen der objektiven und subjektiven Welt. Aber natürlich bleibt dieses Verlangen unbefriedigt, weil es innerhalb der Empfindung verharrt: so kommt es höchstens zu einem poetischen Ausdruck dieser Empfindung, der nicht selten das Ge-

präge der Schönseeligkeit trägt. Auf eine Kritik seiner Aesthetik einzugehen, müssen wir uns an dieser Stelle versagen. Anzuerkennen ist die Wärme des Ausdrucks in der Darstellung der konkreten Seiten, aber diese Wärme wiegt doch den Mangel an strenger Wissenschaftlichkeit in der Erörterung der Begriffe nicht auf.

59. **Zu Nro. 560 (S. 1118)**: *Was die Herbartianer „Aesthetik" nennen, geht auf alles Andere hinaus als auf Das, was diese Wissenschaft eigentlich bezweckt, nämlich das innere Wesen, d. h. das Leben der Schönheit, zu ergründen.*

Was Lotze betrifft, so haben wir bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, seinen Standpunkt zu kennzeichnen (Vergl. Kr. A. No. 9. 43. 47. 49.); im Uebrigen können wir auf die vom Verf. in der *Deutschen Kunstzeitung* (1870 No. 7—13) veröffentliche ausführliche Kritik über das genannte Werk Lotze's verweisen. Nur hinsichtlich zweier für ihn charakteristishhen Punkte mögen hier ein paar Beläge stehen; der eine betrifft die sich fast immer — namentlich wo es sich um wichtige Principienfragen handelt — im Unbestimmten haltende Form seiner Darstellung, der zweite seinen Mangel an festen Kriterien z. B. bei der wichtigen Frage nach dem Eintheilungsgrunde der Künste.

ad 1. Hinsichtlich seiner Darstellungsweise — denn von einer eigentlichen Methode kann, schon wegen des Mangels eines festen Princips nicht wohl die Rede sein — fällt, nächst der weitschweifigen Unbestimmtheit des Ausdrucks überhaupt, besonders der Schein einer gewissen höflichen Ruhe und urbanen Gemessenheit der Sprache auf, welche zum Theil aus der Besorgnifs zu verletzen stammen mag, aber in ihrem Resultat sich oft als absichtliche Abschwächung aller kritischen Schärfe erweist. Er liebt daher die Verklausulirungen, halben Wiederaufhebungen, theilweise negirten Negationen und dergleichen Wendungen. So sagt er z. B. bei der Erörterung des „Charakteristischen" (S. 143): Deshalb *möchte* ich, mit *Vorbehalt*, der Kunst ihre *Richtung auf* das Charakteristische *nicht mifsgönnen*"; als ob die Kunst überhaupt ein anderes Ziel haben könnte als eben das charakteristisch-Schöne. Von ähnlichem Werth ist seine Aeufserung zu Herder's Betrachtungen über das Naturschöne (S. 74); wo er natürlich erst die „Menge feinsinniger Bemerkungen" (mit welcher Anerkennung er jeden Aesthetiker traktirt) vorausschickt, sodann aber hinzusetzt: „es liegt auch ein *allgemeiner Gedanke* „darin, dessen *Recht ich bis zu einem gewissen Grade* hier vertheidigen „*möchte:* sagen wir kurz, indem wir uns *Berichtigungen vorbehalten*, der „Gedanke, dafs alles Schöne symbolisch sei und eben dadurch schön „sei, dafs es dies ist"; — was beiläufig Herder nicht im Traum bei seinem *Bedeutenden* eingefallen ist.

Auf diese Weise läfst er fast Alles unentschieden; nicht nur den Tadel, der sich höchstens bis zu einer so oder auch anders zu verstehenden Ironie[1]) erhebt, sondern auch das Lob spendet er stets so bedingungsweise und durch Phrasen verklausulirt wie: „Es *scheint* mir indefs

[1]) Wenn Jean Paul in seiner *Vorschule der Aesthetik* an der wahren Ironie den Ernst des Scheins hervorhebt, so charakterisirt sich die Ironie von Hrn. Lotze umgekehrt als der Schein des Ernstes, d. h. als eine ironische Maske für die innerliche Unsicherheit.

„*nicht ganz unbedenklich*“ (S. 89) oder: „*Ich weiſs nicht, ob ich weiter* „*gehen darf*“ (S. 256); „Durch solche Erörterungen (Vischer's nämlich) „kann ich *doch nicht alle unsre Bedürfnisse gedeckt* finden“ (S. 382) und bald darauf: „Ich bescheide mich jedoch, daſs Das, was ich suche, und „vielleicht *Besseres*, als ich *finden könnte*“ (was heiſst das? Vischer liegt ja gedruckt vor; soll Das wieder jene feine Ironie sein, womit Herr Lotze so groſsen Aufwand treibt?) „bereits in den *geistvollen* Schriften, die ich „erwähnte, enthalten *sein mag*“ u. s. f.; so daſs der Leser schlieſslich nicht weiſs, was denn nun die eigentliche Meinung des Verfassers sei. — Wenn daher überhaupt bei Herrn Lotze von einem Standpunkt die Rede sein kann, so ist es lediglich der eines sich den Rücken frei haltenden Eklekticismus. — Allein es ist ein miſsliches Ding mit solchem „Sich den Rücken freihalten“. Undeutlichkeit im Ausdruck, Unentschiedenheit in Resultaten und Unklarheit der ganzen Entwicklung selbst sind nicht das Schlimmste; es kommt denn doch einmal ein Punkt, wo der Verfasser aus dem ihn umgebenden Nebel herauszutreten genöthigt ist, damit aber kommt denn auch sofort die innere Haltlosigkeit des Behaupteten als Widerspruch mit sich selbst zu Tage.

Am schwierigsten bei dieser Art des Philosophirens — wenn man solche Manier des Reflektirens ins Unbestimmte hinein noch so nennen darf — ist die Auffindung des wirklichen Standpunkts, den der Verfasser einnimmt. Nachdem er hinter einander die Standpunkte Schelling's, Solger's, Schleiermacher's, Hegel's, Weiſse's und Vischer's als unzureichend oder, um seine Ausdrucksweise zu brauchen, als *nicht unbedenklich* hingestellt, deutet schon der Titel des letzten Capitels: „Rückkehr zur Aufsuchung der wohlgefälligen Urverhältnisse des „Mannigfaltigen bei Herbart“ dem Anschein nach darauf hin, daſs er sich der Anschauungsweise dieses Philosophen anschlieſsen wolle. Aber obschon er von ihm behauptet, er habe „die bisher ungelöste Aufgabe „der Aufzeigung Dessen, was unter den Begriff der Schönheit fällt, „philosophisch zugeschärft“, so wendet er sich doch sogleich mit einem Tadel gegen Zimmermann, weil dieser „von Herbert rühmt, daſs er „der idealistischen Aesthetik vorwerfe, daſs sie nicht nur frage, was „schön sei, sondern auch warum es schön sei“, und kommt dann zu dem Schluſs, daſs Herbart zwar „*nicht verfehle*, uns mit einer Menge treff„licher *Einzelgedanken* von *zum Theil* (!) *doch* (!) *sehr weitreichender* (!) „*Wichtigkeit* zu erfreuen; nur eine neue Bahn, der wir folgen möchten, „finden wir durch ihn nicht gebrochen, ihn selbst und seine Schule auch „gar nicht beschäftigt, wirklich die Aufgabe zu lösen, in deren Auf„stellung jede Ansicht mit ihm sympathisiren kann, die der Aufsuchung „der ästhetischen Elementarurtheile“. Da über diese Frage schon im Text die Rede gewesen, so brechen wir hier ab, um noch zu dem zweiten, oben erwähnten Punkt einige Beläge beizubringen.

ad 2. Wenn jene Unbestimmtheit unter der Maske einer bescheidenen Zurückhaltung nur die eigne Unsicherheit verbirgt, so offenbart Lotze, sobald er eine bestimmte Ansicht riskirt, sogleich einen groſsen Mangel an wirklichem Verständniſs. Er liebt es daher, sich zwischen *Entweder* — *Oder* hin und her zu bewegen, ohne jedoch schlieſslich sich, sei es für das Eine oder Andere, zu entscheiden, am wenigsten aber diesen abstrakten Verstandeswiderspruch in einer höheren Einheit aufzuheben. Namentlich wenn es sich um die Entscheidung über ganz konkrete Fragen handelt — und die Beantwortung solcher ist denn doch schlieſslich der wahre Prüfstein für das Vorhandensein und die Wahr-

heit eines Princips —, gelangt er, wenn er sich wirklich aus der Unbestimmtheit hervorwagt, zuweilen zu so abnormen und einen solchen Mangel an wirklichem Kunstverständnifs verrathenden Behauptungen, dafs man darüber geradezu in Erstaunen gerathen kann. So z. B. versucht er gewisse heikliche Fragen der praktischen Aesthetik „ob es gerechtfertigt sei, dafs die Griechen ihre Statuen bemalt haben" (S. 571) oder „was die Aufgabe der heutigen Plastik sei" (S. 575) zu beantworten. Bei der ersteren bleibt er im Grunde zwar auch im Nebulosen stecken, indem er bemerkt, dafs es „eben *nicht* „*nöthig* sei, die Farbenfreudigkeit der Alten zu verdammen" . (!) . dafs „wir aber mit Recht unsre eigne deutsche Empfindung als eine andere „(!), ästhetisch *auch gerechtfertigtere* Weise der Auffassung festhalten und „auf dieser Idealisirung beharren, welche die plastische Gestalt zwar „*nicht durchaus* durch die Weifse des Marmors, aber *allerdings* durch „eine einfache und gleichmäfsige Färbung" (z. B. Dunkelblau oder Grasgrün oder Roth?) „nicht als Nachahmung der sinnlichen Oekonomie des „Lebens" (war davon etwa bei den Griechen die Rede?), „sondern nur „als *Wiederholung seines ewigen Geistes*" (was ist das?) „erscheinen läfst." Das Merkwürdigste aber ist, dafs er diese hier getadelte Bemalung der antiken Statuen als Beweis dafür anführt, dafs die Farbe überhaupt kein wesentliches Moment der Malerei sei (S. 585).! Was soll man nun schliefslich aus allem diesem sich Widersprechenden als die wahre Ansicht Hrn. Lotze's herauskalkuliren?

In Betreff der zweiten Frage, nämlich „was die Aufgabe der heu„tigen Plastik sei", macht er den Vorschlag, dafs „die moderne Plastik, „statt Statuen der Dichter, lieber aus deren Werken entnommene" (also schon in einer andern, folglich allein angemessenen Form künstlerisch gestaltete) „Motive" — z. B. statt eines Goethe-Standbildes etwa die *Mignon* oder den *Fischerknaben* — „darstellen solle, oder um„fangreiche Statuengruppen, wie das Friedrichsdenkmal von „Rauch"; denn das „entspräche — dem *Associationsprincip* unsers Zeit„alters"! — Ueber das „Friedrichsdenkmal Rauchs" bemerkt er dann noch, dafs „es zwar nicht die ganze Härte und Festigkeit der Zeit ge„treu wiedergiebt, aber doch durch die Verbindung seiner mannig„fachen, einander unterstützenden Figuren das Unplastische der ein„zelnen wohlgefällig überwindet". — Es ist nämlich gerade das Gegentheil wahr: fast alle einzelnen Figuren, als einzelne genommen, selbst viele auf den Hochreliefs, z. B. „Kant", sind aufserordentlich plastisch gedacht, aber eben in ihrer Zusammenstellung zum Ganzen verlieren sie an plastischer Wirkung, der Art, dafs das Ganze als solches in seinem etagenförmigen Aufbau mehr den Eindruck eines kolossalen Tafelaufsatzes als den eines Monuments macht. Ein Vergleich mit der Schlüter'schen „Kurfürstenstatue" beweist dies unwiderleglich, namentlich wenn man die kleinen Modelle (auf der Kunstkammer) zusammenhält; wo denn der „Kurfürst" immer einen grofsen, wahrhaft monumentalen Eindruck hervorbringt, während das „Friedrichsdenkmal" aussieht. als sei es eben vom Konditor geholt.

Hinsichtlich des Vorschlages von Herrn Lotze, statt der Dichterstatuen lieber Motive aus ihren Werken zu bilden (er sagt: „Die Dich„ter bilden ja ihre Werke; warum bildet man nicht zu ihrem Gedächt„nifs nach, was sie in diesen erfinderisch vorgezeichnet?"), bemerken wir nur, dafs uns wohl Niemand ansinnen wird, heute noch — nachdem Lessing schon vor hundert Jahren die Lehre von den Grenzen der

Poesie und bildenden Kunst (für Hrn. Lotze freilich vergebens) verkündet — dergleichen an dieser Stelle im Ernste widerlegen zu sollen; wir begnügen uns daher damit, den Verfasser an ein gesundes Wort des alten Goethe zu erinnern, welcher an Eckermann (1823) schreibt: „Was „ist wichtiger (in der bildenden Kunst), als die Gegenstände, und was „ist die ganze Kunstlehre ohne sie . . . Die wenigsten Künstler" — und Kritiker hätte er hinzusetzen können — „sind über diesen Punkt im „Klaren und wissen, was zu ihrem Frieden dient. Da malen sie z. B. „meinen *Fischer* und bedenken nicht, dafs sich das gar nicht ma„len lasse. Es ist ja in dieser Ballade blos das Gefühl des Wassers „ausgedrückt, was im Sommer lockt uns zu baden; weiter liegt nichts „darin, und wie läfst sich das malen?" — Und gar plastisch darstellen? — fügen wir hinzu. — Es wäre wenigstens merkwürdig, wenn die lockende Bewegung des Wassers in der Sommerschwüle durch den starren und kalten Marmor symbolisirt werden sollte.

Was endlich das Princip der „Association von Statuen zu Gruppen" betrifft, so scheint vor Allem die Versicherung nöthig, dafs dies nicht etwa ein Spafs von Hrn. Lotze ist, eine seiner feinen Ironien, sondern dafs er dies in vollem Ernst meint. Er sagt nämlich (S. 575): „Warum „giebt man dies" (nämlich Errichtung von Einzelstatuen) „nicht auf und „sucht durch ästhetische Massenwirkung den Eindruck zu erzeugen, „den solche Einzelfiguren nicht machen können? Entspricht doch ohne„hin dieses Princip der Association dem Charakter unsers Zeitalters" u. s. f. Hiegegen ist nun zu bemerken, dafs nichts unplastischer ist als solche *umfangreichen Statuengruppen*, weil das Skulpturwerk überhaupt schon, namentlich aber die Denkmalstatue, eine abgeschlossene Welt für sich ist. Doch, statt über so selbstverständliche Dinge viel Redens zu machen, wollen wir an Stelle jeder weiteren Erörterung das satyrische Wort eines unsrer genialsten Künstler über das *Wormser Lutherdenkmal* mittheilen, welcher, gefragt, was für eine Gesammt-Inschrift es tragen müfse, antwortete: „Alle Neune!" — Das Arrangement solcher Statuengruppen mufs entweder, wie hier, ein architektonisches, oder, wie bei der ebenfalls von Rietschel herrührenden *Goethe-Schillergruppe*, ein malerisches werden: und beides ist unplastisch. Man vergleiche damit die herrliche *Lessingstatue* desselben Meisters, und man wird den Unterschied sofort herausfühlen.

Was den oben behaupteten Mangel an festen Kriterien betrifft, der übrigens auch schon aus den oben angeführten Bemerkungen Lotze's hervorgeht, so wollen wir noch zwei der auffallendsten Beläge dafür geben. Wir haben schon öfters dargethan, dafs die Aufstellung des Eintheilungsprincips der Künste den wahren Prüfstein für die Wahrheit eines ästhetischen Systems sei. Nun, Hr. Lotze stellt nicht nur kein Princip auf, sondern ist auch auf eine *Klassifikation der Künste* überhaupt übel zu sprechen (S. 459); er will nichts davon wissen, weil „im *Leben* und in „der Wirklichkeit die Künste zwar zu mannigfaltigem Zusammenwirken „bestimmt sind, aber nirgends dazu, in einer *systematischen Reihenfolge* „*sich zu gruppiren*". — Also: weil auf der Erde alle Thiere durcheinander laufen und alle Pflanzen durcheinander stehen, deshalb ist eine naturgeschichtliche Klassifikation Unsinn! „In der Welt des *Denkens* und der „*Begriffe* haben alle Gegenstände nicht nur *eine* systematische Ordnung, „die unveränderlich feststände, sondern der Zusammenhang der Dinge ist „so allseitig organisirt, dafs man in jeder Richtung, in welcher man ihn „durchkreuzt, eine besondere, immer bedeutungsvolle Projection

„seines Gefüges entdeckt." Also doch immer ein *Gefüge*, und *bedeutungsvoll*, nicht wahr? Und sollte nicht unter diesen verschiedenen „Projectionen" eine wesentlicher und bedeutungsvoller sein als die andere, vielleicht sogar unter allen die wesentlichste? — Dies mag schon sein — erwiedert Herr Lotze — allein es paſst nicht in meinen Kram, denn „indem ich jetzt der einzelnen Kunsttheorien zu gedenken habe, „folge ich *einer dieser möglichen Anordnungen*, die meiner Absicht bequem ist." — Das nennt man also wissenschaftliche Nothwendigkeit heutzutage: Alles gleichgültig in der Schwebe zu lassen und schlieſslich die *Bequemlichkeit* als Kriterium der Entscheidung aufzustellen! Und hiermit können wir denn wohl mit Herrn Lotze abschlieſsen, den wir nur deshalb in dieser Ausführlichkeit in Betracht zogen, um darauf die Berechtigung zu gründen, seine Geistesverwandten mit Stillschweigen zu übergehen.

87
373
379
411
497

